FLORIN MIHĂILESCU

E. LOVINESCU ȘI ANTINOMIILE CRITICII

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

II-67.648

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Desen de MARCEL IANCU

BCUIASI/O... UNIVERSITY LIBRARY

FLORIN MIHĂILESCU

E. LOVINESCU ŞI ANTINOMIILE CRITICII

0 000008 43713 BCU IAŞI

EDITURA MINERVA
București — 1972

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ad9
B.C.U. „... ...CU" I-SI
LITER

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Motto :

„Pentru unii critica duce la
știință ; pentru alții toată
știința nu duce decît la critică"

N. IORGA

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. PRELIMINARII

1. CRITICĂ ŞI IDEOLOGIE. 2. EXPERIENŢA LOVINESCIANĂ. 3. LINIAMENTE BIOGRAFICE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. CRITICĂ ŞI IDEOLOGIE

a. Relaţia dintre critică şi opera literară
b. Problema adevărului critic
c. Utilitatea antinomiilor

a. Personalitatea criticului literar se defineşte desigur nu numai prin realizările propriu-zise din albia disciplinei sale, ci şi — într-o măsură foarte importantă — prin problemele pe care şi le pune, soluţionîndu-le dintr-o perspectivă mai mult sau mai puţin originală. Şi din acest punct de vedere, E. Lovinescu ocupă în literatura română un loc deosebit. În raport cu precursorii sau contemporanii săi, el pare să fi trăit cu mai multă autenticitate şi pasiune marile conflicte intrinseci ale criticii, altfel spus, antinomiile sale fundamentale.

Ce sînt însă aceste antinomii şi care este legătura lor concretă cu Lovinescu se va vedea treptat pe parcurs. Deocamdată, afirmînd existenţa lor, nu vom încerca altceva decît să delimităm mai bine problema, pornind — cum e şi firesc — de la rădăcina ei.

Prima antinomie în care se zbate critica este aceea dintre percepţia directă a obiectului său, *id est* opera literară sau opera de artă în genere, şi ideologie. Ea se naşte din însăşi natura contradictorie a fenomenului artistic, expresie a forţelor deopotrivă raţionale şi iraţionale ale individului creator.

Prezenţa în adîncul operei a unui *quid* ireductibil, a acelui *individuum ineffabile* de care vorbea Croce, este o realitate pe care de-a lungul vremii au semnalat-o aproape toţi esteticienii şi filozofii artei. S-ar zice, parafrazînd pe Pascal, că, asemenea inimii, şi arta „a ses raisons, que la raison ne connaît point". Dificultatea apare atunci cînd operăm trecerea de la momentul trăirii operei, în care se manifestă plenar toate virtualităţile sale, la celălalt moment, absolut necesar, al analizei şi înţelegerii reacţiilor pe care le-am re-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

simțit. Este cu putință, cu alte cuvinte, să reproducem în noi prin mijloacele intelectului un fapt aparținînd prin excelență sensibilității, să transpunem adică un limbaj specific într-altul fără a-i altera esența trădîndu-l definitiv ? — aceasta este întrebarea, întrebare crucială care pune în discuție însuși destinul criticii, statutul său existențial.

Tentativele de reducție a operei la anumite formule care să permită înțelegerea actului de trăire artistică și, dincolo de el, pătrunderea în intimitatea creației alcătuiesc în ultimă instanță ideologia criticii și, într-un stadiu de generalitate și mai avansat, estetica însăși. Prin urmare cheile de care se folosește critica în abordarea operei cu scopul de a-i „descifra" misterul sînt de natură ideologică și nu pot fi altfel. Teoriile care pun accentul pe intuiție ca singur procedeu de acces la esența creației nici nu au pretenția măcar de a traduce concluziile obținute într-un limbaj rațional, ci dimpotrivă, de a conserva secretul dacă nu chiar de a-l potența. Cînd intenționezi însă a diminua oricît de puțin intensitatea umbrelor care învăluie explicația „misterului" creator nu te poți eschiva de la necesitatea de a utiliza instrumentele rațiunii și, de ce nu, chiar ale științei celei mai pozitive.

Desigur, există o anumită relație de inadecvare între critică și operă, relație care pune în lumină tocmai antinomia fundamentală de la care pornesc atîtea altele. Ea a fost surprinsă încă de Kant în *Critica puterii de judecată* sub forma antinomiei gustului [1]. Dar tot el a căutat printre primii să-i găsească și o dezlegare, chiar dacă ea nu ne mai apare astăzi suficientă.

Sentimentul de aproximație care însoțește orice încercare de abordare ideologică a operei — singura abordare revelatorie, repetăm — a făcut pe mulți critici iluștri să considere întreprinderea critică totalmente condamnată la neputință și la ratare. Mai mult chiar, printr-un fenomen psihologic destul de răspîndit, s-a văzut într-o simplă limită istorică o demnitate aparte a criticii, proclamată, în consecință, o activitate spirituală cel puțin tot așa de obscură ca arta. Nu mai amintim pe impresioniști, dar, mult mai aproape de noi, chiar un Thibaudet cita cu aprobare (în 1930 !) declarația categorică a lui Marmontel : „Niciodată nu se va stărui de ajuns asupra principiului că numai sentimentul poate judeca sentimentul ; și că a supune pateticul la judecata minții ar fi ca și cum am vrea să facem din ureche arbitrul culorilor și din ochi judecătorul armoniei" [2]. Pe tărîm românesc, trecînd peste Lovinescu ale cărui puncte de vedere le vom studia la timpul potrivit, întîl-

nim o atitudine tot atît de hotărîtă la G. Călinescu care în *Principii de estetică* afirmă limpede : „Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Cînd am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie" [3]. Surpriza este însă de a descoperi chiar pe un „critic ştiinţific" ca Ibrăileanu vehiculînd acelaşi sentiment de neîncredere în finalitatea disciplinei sale : „Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esenţa, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o singură formulă" şi mai departe : „Sentimentul acesta de neputinţă îl ai mai ales faţă de scriitorii pe care-i cunoşti mai bine, îi simţi mai bine, şi-i *înţelegi* mai bine. Sentimentul acesta l-am avut faţă de Eminescu. Şi cu cît te apropii de punctul cel secret, cu atîta simţi mai mult existenţa acestui secret şi neputinţa de a-l surprinde odată. Dar nici nu s-ar putea altfel, căci aspiraţia noastră de a defini esenţa unui scriitor nu e altceva decît îndrăzneala nebună de a viola secretul vieţii" [4]. Iată exemple care se pot înmulţi cu destulă uşurinţă. Ar fi însă o înşiruire fără rost, cîtă vreme lucrurile sînt cît se poate de clare şi nu mai e nimic important de adăugat. Este reală această antinomie care atrage după sine o anumită demisiune a criticii ? Este într-adevăr abordarea intelectuală a operei de artă o operaţie sisifică ? Şi este această raritate a obiectivelor sale o pedeapsă eternă aidoma cu aceea a eroului mitologic ? Sînt întrebări legitime care aşteaptă un răspuns, fie el şi provizoriu.

Nu vom ignora, firește, asperităţile şi complicaţiile chestiunii, negînd cu suficienţă şi nerăbdare evidenţa relaţiei de inadecvare pe care am definit-o. O anumită incompatibilitate există neîndoielnic. Nu aceasta e problema controversată, ci întrebarea dacă pragul nu poate fi trecut şi, în al doilea rînd, dacă limitele care se invocă au un caracter structural sau unul istoric. Numai răspunzînd acestor nedumeriri putem tăia calea spre o soluţie oarecare.

Dificultatea criticii şi a ideologiei sale izvorînd din natura operei literare, elucidarea trebuie să înceapă chiar de acolo. E unanim recunoscut că opera comportă şi aspecte raţionale şi aspecte iraţionale. Se consideră în genere că cele din urmă se fixează anume în zona centrală a creaţiei, în nucleul sau esenţa ei. Dacă aspectele din prima categorie sînt relativ uşor de convertit în formule inteligibile şi ferme, celelalte ar constitui un fel de domeniu *tabu* pentru

spiritul investigator. Or tocmai pentru că ele adăpostesc explicația ultimă, accesul decisiv al operei ne-ar fi interzis.

Demonstrația e elementară și logică, numai că implică riscul unei metafizici de mult depășite, am spune chiar demodate în contextul progresului științific contemporan. Într-adevăr, ceea ce numim irațional nu e de loc sigur că nu poate fi investigat prin mijloace raționale și constrîns în cele din urmă să se retragă necontenit, după cum subiectivitatea umană nu constituie nicidecum o piedică în calea unei cunoașteri obiectiv-științifice. Instrumentele de cercetare modernă permit azi, mai mult decît în trecut, sondarea straturilor celor mai obscure ale inconștientului și transpunerea rezultatelor în formule raționale de o logică incontestabilă. Indeterminismul aparent al creației nu este așadar decît o iluzie de perspectivă.

Benedetto Croce atrăgea atenția încă de mult asupra unității spiritului uman care face posibilă comunicația între sferele sale distincte, conchizînd chiar paradoxal că „singurul adevărat effabil este așa zisul ineffabil" [5], iar la noi Tudor Vianu consacra o amplă dezbatere raționalității profunde, structurale a operei de artă, cu argumente de loc perimate. [6]

Se susține în fine că opera este ireductibilă, ca produs al individualității. Inexistența însă a individualității pure nu mai apare astăzi ca un fapt greu de observat. Oricît de personal, creatorul de artă este o ființă socială ce se naște și devine ca atare prin interferența în sine a celor mai diverse înrîuriri. Nouă pînă la urmă nu rămîne — cum s-a spus — decît sinteza. Dar aceasta nu este de loc inaccesibilă spiritului.

Și chiar de am admite un sîmbure cît de mic al ființei, care-i aparține în exclusivitate, cercetările continue asupra eredității ne-ar putea răpi cîndva și această iluzie. Biologic, dar mai ales social, omul nu este o individualitate pură, ci o sinteză originală a unor elemente preexistente iar nu create în sens mistic, elemente care pot fi detectate și studiate. Că, izbutind să cunoaștem „legile" operei, nu putem și crea capodopere, că, deci, cunoașterea nu duce la rețete nu e de loc o infirmare a posibilităților epistemologice ale criticii. Ar fi absurd să i se ceară savantului să creeze viață în laborator (deși încercări se fac) — pentru că pur și simplu stăpînește teoretic legile ei. Posibil teoretic, un lucru poate fi imposibil sub raport practic. Este — pentru a exemplifica — tocmai situația în care se află azi modelul cibernetic al creierului uman.

Cade în felul acesta și obiecția privitoare la individualitate. Teoria purității trebuie să cedeze locul unei viziuni mai complexe, chiar dacă această viziune obligă pe cercetător la eforturi mai mari și mai anevoioase.

Rezultă din toate acestea că inefabilul mult trîmbițat este o noțiune goală și inutilă ? O asemenea concluzie ar fi exagerată. Singurul lucru necesar este demistificarea noțiunii, întrebuințată îndeobște fără nici o aprofundare. „Inefabil" a devenit unul din acele cuvinte despre care Goethe spunea că apar automat de cîte ori lipsește o idee clară și tocmai pentru a o suplini. Fetișurile sînt însă străine științei și, oricît de lustruite ar reînvia, ele nu au mai mulți sorți de izbîndă.

b. În fond, problema principală a întregii discuții este aceea a adevărului critic. Se profesează în această privință pînă în zilele noastre un agnosticism destul de comod, care închide perspectivele investigației critice în marginile foarte înguste ale unui soi de mistică a creației ce nu slujește cu nimic interesele cunoașterii științifice.

Și totuși, la o analiză mai atentă și mai nuanțată, curățată de zgura interpretărilor metafizice și absolutiste, problema adevărului critic nu se pune în alți termeni decît aceea a adevărului în general, deci chiar a adevărului științific.

Cea mai răspîndită idee este aceea a caracterului subiectiv al adevărului critic. Cine realizează imaginea unei opere literare realizează o imagine a sa și nu una obiectivă, dovadă diversitatea punctelor de vedere pe care le generează arta, în vreme ce, în fața concluziilor la care ajunge savantul, toată lumea este de acord. Criticul, se susține, vorbește mai mult despre sine decît despre obiect, în vreme ce savantul se uită pe sine cufundîndu-se în obiect. Primul face numai niște „aproximații", al doilea, știință exactă.

Argumentele, solide la prima vedere, sînt însă înșelătoare. E drept că operația critică are particularitățile ei, dar acestea nu anulează nicidecum posibilitatea de a ajunge la rezultate general valabile și unanim acceptate.

Să considerăm mai întîi notele specifice ale celor două atitudini cercetătoare pentru ca, depășindu-le, să putem conchide asupra înrudirii lor substanțiale. E limpede așadar că, în vreme ce știința se referă constant la lumea lucrurilor exterioare nouă, sau, în orice caz, necreate de noi și independente de noi ca subiecte

axiologice, critica și teoria artei în general se îndreaptă spre lumea valorilor, entități produse de om printr-o anumită obiectivare a resurselor sale creatoare. De notat însă că produsul uman odată exteriorizat și deci înstrăinat de subiect încetează a mai fi subiectiv și intră în universul infinit al obiectelor. Particularitatea acestui nou obiect cu care omul a îmbogățit realitatea vine de acolo că, pentru a fi resimțit ca valoare, obiectul trebuie să fie zdruncinat din inerția sa obiectuală printr-un act de valorificare. Și, cum discutăm aici anume despre valoarea estetică, aprecierea nu se poate realiza decît prin reactivarea stărilor de conștiință care au făcut posibil obiectul și care — cum nu mai e nevoie să demonstrăm — sînt stări de sensibilitate, uneori alimentate de impulsuri inconștiente și deci „misterioase". În felul acesta, atitudinea axiologică pe care o comandă obiectul artistic introduce elemente noi și deosebitoare față de atitudinea omului de știință, nelipsită nici ea de judecata de valoare, cum fals se consideră adesea. Numai că valorizarea în știință nu angajează decît într-o măsură subsecventă reacțiile sensibilității, care în aprecierea estetică devin o condiție *sine qua non* a însăși cunoașterii pe care o revendicăm. Se poate zice altfel că savantul raționează și apoi valorizează datele obținute, iar criticul, invers, valorizează și apoi raționează asupra rezultatelor aprecierii sau, cu cuvinte și mai exacte, în știință judecata de existență precede judecata de valoare, în timp ce, dimpotrivă, în critica de artă judecata de valoare precede pe cea de existență. Cine, studiind obiectul artistic, este lipsit de capacitatea de a vibra sensibil, necesară valorificării estetice, nu poate avea nici accesul la înțelegerea rațional-științifică. A afirma însă că drumul se oprește la jumătate, fiind imposibil pasul mai departe spre limbajul științific și, într-un viitor indefinit, poate chiar spre formalizarea matematică * nu constituie gestul unui om al acestui secol care a trăit și continuă să trăiască cele mai grandioase revoluții științifice din istoria lumii. Pătrunderea științelor exacte în domeniile cele mai variate ale artei este un fapt contemporan care ne scutește de orice alte probe sau argumente.

Existînd deci posibilitatea depășirii primului prag, al subiectivității necesare, prin conceptualizarea rezultatelor dobîndite, există automat și posibilitatea universalizării discuției. De altfel judecata de valoare are, chiar de la început, după cum a observat Kant încă

* O confirmare categorică în acest sens o aduce recenta carte a prof. S. Marcus *Poetica matematică*, Ed. Acad. R.S.R., Buc, 1970.

acum aproape două veacuri, pretenția la universalitate.[7] Această pretenție intră însă în cîmpul realității numai după ce reacția axiologică se raționalizează. G. Călinescu admitea și el că, după epuizarea momentului absolut necesar al subiectivității, criticul poate păși cu fermitate pe terenul unor discuții obiective, delimitîndu-le însă de judecata de valoare, pe care o considera totuși controversabilă și ea, dar numai prin comparare cu altele datorate unor autorități.[8] Procedeul raportării prin conceptualizare sau direct a datelor axiologice obținute de subiecte competente și rafinate, între care există o anumită egalitate de situație naturală și culturală,[9] este așadar un procedeu admis și admisibil. Ei bine, el constituie unul din mijloacele cele mai eficiente pentru realizarea unei anumite obiectivități a cunoașterii critice. Imputarea că nu există consimțămînt universal nu schimbă nimic, întrucît specificul faptului artistic solicită în chip indispensabil condiții de egalitate a facultății axiologice, obținute altfel decît în știință. De altfel se poate observa în treacăt că nici pe tărîm științific consensul nu e totdeauna chiar atît de general cum pare și el nu se naște decît tot în cazul în care se realizează aceleași circumstanțe pentru toate subiectele. De ce ar părea atunci abuziv să cerem și în critică un anume nivel de apropiere între aceia care se ocupă cu investigația științifică de acest tip ? Desigur, varietatea aprecierilor estetice este mult mai mare, dar aceasta nu se datorează valorii în sine, ci pluralității idealurilor și preferințelor subiectelor contemplatoare, prin urmare și ale celor chemați să dea judecăți critice. De aici reiese că *nu valoarea este subiectivă, ci recunoașterea ei.* Cînd însă între critici se stabilește o anume egalitate estetică elementară e imposibil ca valoarea să nu-și afirme obiectivitatea, cu atît mai evidentă și mai constrîngătoare cu cît valoarea însăși e mai mare. Altfel nu s-ar fi căzut niciodată de acord asupra unor creatori supremi ca Shakespeare, Beethoven, Rembrandt, Michelangelo etc.

E limpede deci că accesul la adevărul critic nu ne este interzis. Cu toate acestea, în fața unor astfel de încheieri, atitudinea sceptică ripostează invariabil cu argumentul limitelor pe care nu le putem înfrînge. Neputința noastră este însă istorică și nu structurală. Funciarmente sîntem făcuți pentru cunoaștere și am văzut deja că, pînă și în zonele cele mai delicate ale realității, rațiunea umană poate pătrunde. Ceea ce se transformă necontenit — și e firesc să se întîmple așa — sînt metodele și procedeele sau, în sfîrșit, sistemele de referință din perspectiva cărora abordăm realul.

Şi la urma urmelor ce înseamnă limită ? Lenin nota cu „sehr gut" în *Caiete filozofice* o foarte adîncă idee a lui Hegel din critica pe care acesta o formulase la adresa agnosticismului kantian : „În această afirmaţie (anume că raţiunea are limitele ei — n.n.) nu sîntem conştienţi de faptul că tocmai prin definirea lui ceva ca limită aceasta din urmă a şi fost depăşită". [10] Iată un lucru la care ar trebui să mediteze mai mult toţi demobilizaţii raţiunii şi dezertorii spiritului ştiinţific !

Nu există limite pentru cunoaşterea de nici un fel ; există numai particularităţi structurale sau de atitudine şi există desigur stadii istorice. Dar de aici şi pînă la a postula neputinţa ca pe un blestem al omului este o distanţă enormă. „Prezenţa iraţionalului în lume, observa cu drept cuvînt Tudor Vianu (şi opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem". [11]

După ce am vorbit de cîteva trăsături specifice ale procesului de investigaţie critică, să ne oprim în fine şi asupra caracterului istoric al acestui proces. Bineînţeles, nimeni nu va pretinde că vom ajunge vreodată în posesia *întregului* adevăr absolut. Această pretenţie este, de altfel, metafizică pură şi, tocmai pornind de la ea, criticii agnostici declanşează atacul lor sceptic şi relativist. „On oppose la critique d'art à la science — scria esteticianul francez Ch. Lalo — comme le certain à l'incertain, ou le relatif à l'absolu. C'est mal poser la question. Dans les temps modernes, si la critique d'art tend à s'élever jusqu'à la science, on peut dire encore plus justement que la science tend à s'abbaisser (si l'on veut ainsi parler) jusqu'à la critique : elle se fait plus humaine". [12] Viziunea absolutistă a ştiinţei este o superstiţie : „la croyance à une méthode scientifique est le contraire d'une croyance à l'absolu". [13]

În realitate, adevărul critic, ca şi adevărul ştiinţific în general, este supus şi el aceleiaşi dialectici a adevărului relativ şi absolut. Fiind şi el obiectiv în felul arătat mai sus, adevărul critic este şi relativ şi absolut în acelaşi timp, relativ în raport cu infinitatea cunoaşterii şi absolut în măsura în care însumează o parte din adevărul general ca ţintă a tuturor eforturilor gnoseologice ale umanităţii. De asemeni, ca şi cel ştiinţific, adevărul critic, după cum rezultă de altfel şi din împrejurările dialecticii sale, are un caracter *asimptotic*, postulînd şi el infinitatea procesului de cunoaştere a realităţii. În virtutea acestei definiri, se poate conchide aşadar

că abordarea critică a operei este un proces progresiv la infinit, că, deci, critica se apropie necontenit mai mult de miezul de foc al misterului creator, fără ca vreodată să ne putem odihni de sforțări într-un iluzoriu punct final. Totul este trecere, este istorie, este dialectică și nu există nici un capăt de drum. Destinul omului nu este, așadar, neputința structurală, ci neputința istorică, învinsă și aceea la nivelul speciei în perspectiva eventualei eternități a ființei cugetătoare.

Creată de om și devenită realitate, arta se supune și ea procesului general al cunoașterii și nu se poate spune că azi ne aflăm în același punct, ca și acum 5 000 de ani.

c. Se impune astfel concluzia că antinomia fundamentală ale cărei aspecte teoretice am încercat să le discutăm nu constituie pînă la urmă expresia unui conflict ireductibil și este așadar mai curînd o pseudoantinomie. Scade aceasta cu ceva însemnătatea ei ? Nu credem și vom arăta de ce.

Sesizarea contradicțiilor, reale sau aparente, dintr-un domeniu anumit al activității spiritului permite, pe de o parte, sistematizarea structurii obiectului de studiu, iar pe de alta, contactul direct cu punctele lui tensionale care-i trădează esența. Se așează în plus bazele unei desfășurări dialectice a procesului cognitiv și în modul acesta se asigură în mare măsură obținerea unor rezultate cu adevărat științifice.

Mihai Ralea considera chiar că „dualismul antinomic" este o caracteristică proprie întregii gîndiri europene, care ar tinde către descoperirea elementelor necesare pentru a umple prăpăstiile ce se sapă între diversele perspective contradictorii : „Istoria filozofiei europene e istoria soluțiilor de împăcare între extreme", „istoria metodei sintetice" [14], alimentată tocmai prin relevarea celor mai diferite grupuri de opoziții.

Departe de a ocoli deci antinomiile oricărei cercetări, ele trebuie evidențiate cît mai pregnant pentru ca, prin soluționarea lor, să poată fi deschise noi orizonturi progresului cunoașterii. Relația de inadecvare dintre natura ideologică a criticii și natura emoțională a artei, despre care am vorbit pînă acum, biruită cu ajutorul unor instrumente științifice moderne, chiar dacă incomplet, se menține nu numai cantitativ, dar și calitativ prin reliefarea unei diferențe reale. Că această diferență nu împiedică abordarea critică

a operei și, în consecință, posibilitatea aprofundării nucleului „imponderabil" al creației sperăm că s-a înțeles și s-a admis.

Or, dacă prin punerea în lumină a distincțiilor reale din structura obiectului sau a actului de cunoaștere, antinomiile supraviețuiesc oricărei soluții, înseamnă că sînt demonstrate atît necesitatea cît și utilitatea lor. Tocmai pornind de la asemenea premise, ne-am străduit în lucrarea de față, care este un studiu asupra ideologiei literare a lui E. Lovinescu, să scoatem în evidență cît mai limpede principalele conflicte interioare ale criticii sale. S-au conturat în felul acesta cele patru antinomii care-i definesc gîndirea și atitudinea critică și anume : impresionism și dogmatism, sincronism și diferențiere, relativism și permanență a valorii și, în sfîrșit, estetism și militantism. Aceste patru perechi de noțiuni, grupate după raporturile lor antitetice, polarizează și structurează întreaga complexitate a ideologiei lovinesciene, închegată destul de armonios de-a lungul celor cîteva decenii de susținută activitate critică.

Studiind soluțiile propuse și prefigurate de Lovinescu în fiecare dintre aceste situații conflictuale, ne putem apropia de înțelegerea cea mai profundă a personalității sale ideologice în ce are ea mai original și, deci, mai interesant.

Două dintre cele patru antinomii sînt introduse pentru prima dată în cultura noastră chiar de Lovinescu și anume cele dintre impresionism și dogmatism și dintre sincronism și diferențiere. Ideea autonomiei artei apare odată cu acțiunea lui Maiorescu, primul care o configurează teoretic și o înrădăcinează practic în solul dezbaterilor criticii românești. Cît privește relativismul estetic, el se ivește, nu și fără concursul lui Lovinescu, implicit, prin antiteză, în același moment cu sistemul absolutist al teoriei dragomiresciene a capodoperei, cel mai puternic atac împotriva istorismului și psihologismului în cercetarea literară.

Rezumînd acum, putem încheia : 1) raportul dintre critică și ideologie este un raport de implicație obligatorie, critica fără conceptualizarea gustului fiind imposibilă ; 2) ideologia critică se situează față de operă într-o relație de inadecvare principială ; 3) această relație se dovedește pînă la urmă o pseudoantinomie și 4) antinomiile, deși reductibile, sînt extrem de utile pentru progresul procesului de cunoaștere a esențelor.

2. EXPERIENȚA LOVINESCIANĂ

a. Autenticitatea vocației critice
b. E. Lovinescu — ideolog literar
c. „Revizuirile" și aspectul lor metodologic
d. Perspectivă istorică și perspectivă structurală

a. Este o întîmplare prezența în opera lui Lovinescu a cîtorva dintre cele mai importante antinomii ale criticii ? Dimpotrivă, experiența sa e poate cea mai semnificativă din întreaga istorie a literaturii române sub aspectul vocației în exclusivitate critică. „Dacă noțiunea vocației are vreun înțeles, nu mă sfiesc de a mărturisi că am avut-o din tinerețe. Pe cînd camarazii mei rimau versuri pentru iubite imaginare sau reale, eu ticluiam note critice și cugetări." [15] „Cea mai puternică emoție estetică" o resimțise „încă din copilărie" [16] tot la lectura unor opere critice. Cunoscînd așadar de timpuriu chemarea misiunii critice, Lovinescu nu va înceta pînă la sfîrșitul vieții să-și consacre toate eforturile perfecționării sale profesionale, subordonînd orice altă preocupare sarcinii pentru care se simțea dotat. Satisfacția de a-și fi asumat destinul fără concesii, ca pe o demnitate rară, o exprimă foarte bine în ultimii ani printr-o formulă care tinde să devină celebră : „Sînt critic și nimic mai mult, dar nici mai puțin decît atît" [17].

Evident, Lovinescu nu este singurul nostru critic. O asemenea afirmație ar fi paradoxală, dacă nu chiar absurdă. Dar dacă există o apropiere mai mare sau mai mică de un ipotetic ideal de critic, Lovinescu este acela care și-ar putea revendica mai mult decît alții condiția profesiunii sale. Și asta nu numaidecît pentru că el s-ar fi dedicat într-un grad mai înalt acțiunii critice curente și pentru că ar fi avut — cum a și avut de fapt — o pasiune mai ardentă pentru actualitate și pentru spiritul modern, ci, în chip decisiv, pentru că a convertit totul la critică, făcînd din ea o condiție de viață pînă la confuzia cu propria sa existență.

Aproape toți ceilalți critici români au avut și preocupări străine de disciplina analizei cărților sau au nutrit dorința de a se depăși în direcții extraliterare, evadînd din cercul unei acțiuni ce nu-i mai satisfăcea. Această lipsă de exclusivitate a asumării destinului critic trădează în fond o neîncredere subterană în eficiența actului discriminator. Cu toată preeminența meritelor sale chiar pe acest tărîm, Maiorescu a fost mult mai mult : animator și mentor, profesor admirabil și om politic de certă ambiție. Gherea și el a lăsat urme, poate chiar mai adînci, în cugetarea politică și sociologică. Pasiunea literară a lui M. Dragomirescu a fost incontestabilă și rară, dar el rămîne în cultura noastră în primul rînd un gînditor, un estetician, contestabil adesea, dar niciodată dispensabil. Iorga și Ibrăileanu au trecut amîndoi dincolo de hotarele misiunii strict literare, subordonînd uneori actul critic unor obiective extra-estetice care, oricît de nobile, nu sînt mai puțin exterioare criticii în sine. Modelul lovinescian avea să se repete abia după el, în ceea ce, pe bună dreptate, s-a numit generația postlovinesciană.

Vocația critică este atît de acaparatoare la Lovinescu încît a putut crea la un moment dat imaginea unei anumite dezumanizări : „Poate că niciodată critica nu și-a găsit o ființă mai aptă s-o întrupeze, un om de o așa de gingașă, subtilă neomenie, care să-și îndeplinească soarta fără slăbiciuni. Toți criticii au avut iubiri secrete, neraționale, Titu Maiorescu a fost șef de partid, d. Ibrăileanu e o leoaică cu pui, d. Lovinescu e incapabil de eclipsă. Stăpînit de un demon intern și de un simț profund de copoi al gustului, dînsul săgetează pe tovarășul său de drum, cu o lipsă de milă superbă. Nu o ură de răspîntie, nici șarpele verde al invidiei, ci înalta cruzime solară care germinează dar și usucă. Inapt de a se face iubit, stîrnind cu înverșunare ura și singurătatea, d. Lovinescu este sub raportul umanității zilnice o infinit de nobilă monstruozitate dintre acelea care apar la un veac“ [18].

Mai curios este că, în amurgul vieții, într-un gest de emoționantă sinceritate, criticul însuși a confirmat această viziune : „Sutele de tineri și de persoane mature care au trecut și trec încă prin fața mea nu le-am privit printr-o latură afectivă, umană : nu le-am privit decît prin calitatea lor intelectuală, pe măsura talentului lor real sau închipuit. N-am văzut oameni, ci scriitori, afecțiile mele pur cerebrale s-au mutat, astfel, pe un conținut de cerneală și hîrtie...“ [19].

Dincolo de protestele îndreptățite [20] pe care le-a stîrnit o mărturisire atît de surprinzătoare, rămîne însă un fapt indiscu-

tabil : acela al vocației critice împinsă pînă la gradul unui soi de „antiumanism teoretic", pentru ca să întrebuințăm o expresie structuralistă cu înțeles apropiat.

Această autenticitate a asumării și trăirii condiției critice reprezintă o premisă foarte importantă pentru studiul nostru. Interesul cunoașterii experienței ideologice lovinesciene devine cu atît mai mare și mai semnificativ pentru destinul criticii românești și al criticii în general. Valoarea sa reprezentativă, am zice chiar exponențială, face din Lovinescu un adevărat simbol al criticii înseși și al antinomiilor sale fundamentale, trăite — cum vom vedea — într-un mod de un dramatism profund și substanțial care le conferă o demnitate cu totul specială. Adîncimea dramei solicită însă eforturi încordate pentru scoaterea lor la suprafață, care altfel e de un calm amăgitor.

b. Împrejurarea de a se fi dăruit cu o nobilă exclusivitate criticii explică printre altele și caracterul ideologiei literare a lui E. Lovinescu. Întreaga sa gîndire este subordonată aproape în mod absolut acțiunii critice. Chiar concepția sa sociologică liberală care pare o construcție cu scopuri, cel puțin în parte, extraestetice se dovedește în ultimă analiză avînd tot o finalitate predominant critică. În această privință este probabil că însuși Lovinescu se înșela considerîndu-se „adevăratul teoretician filozofic al liberalismului român" [21], cînd în fond nu era, împotriva tuturor aparențelor, decît ideologul modernismului în literatura noastră. Oricît ar părea de ciudat și de paradoxal, rosturile veritabile ale *Istoriei civilizației române moderne* au fost de a fundamenta sincronismul în evoluția literară și nu în aceea social-politică, unde, de altfel, dificultățile conceptului sînt și mai transparente. Fără îndoială, nu contestăm prezența lui Lovinescu în dezbaterile sociologice ale vremii și nici interesul punctului său de vedere ; afirmăm doar subordonarea în ultimă instanță a tuturor concepțiilor, de orice natură ar fi, spiritului critic și acțiunii sale combative în numele unor idealuri foarte precise. Altfel spus, Lovinescu n-a făcut sociologie *în sine*, n-a făcut politică *în sine* (cu o singură excepție : campania publicistică din anii neutralității 1914—1916), n-a făcut nimic în sine, în afară de critică. Unicul său destin, de o măreție tragică prin totalitarismul cu care l-a devorat, a fost critica.

N-a făcut de asemeni nici estetică în sine, deși numeroase pagini ale operei sale conțin idei și disociații teoretice dintre cele

mai pertinente, aplicabile artei în genere. Şi totuşi, lăsînd la o parte notaţiile întîmplătoare, care nu se conjugă într-un sistem bine definit, concepţia lui Lovinescu nu tinde către estetica generală. *Mutaţia valorilor estetice*, care constituie în chip semnificativ volumul de concluzii al unei istorii literare şi nu o lucrare de sine stătătoare, nu ne contrazice de loc, întrucît „nu un tratat de estetică oferim cititorului“ [22], spune autorul, şi asta nu numaidecît pentru că de la început se neagă categoric posibilitatea „formulării unei doctrine estetice pe baze strict ştiinţifice“ [23], ci, mai cu seamă, pentru că întregul eşafodaj teoretic este menit să justifice poziţia adoptată de critic în expunerea şi aprecierea valorilor literaturii contemporane. Relativism, sincronism, modernism sînt concepte care la Lovinescu se presupun reciproc alcătuind o viziune critică indestructibilă.

Sînt apoi în activitatea criticului preocupări de concepţie consacrate direct şi concret operei literare sau ansamblului literaturii, preocupări care ar putea sugera o meditaţie estetică în sine, ieşită de sub jurisdicţia spiritului critic. Astfel ne apar la prima vedere consideraţiile lui Lovinescu asupra intelectualizării literaturii, asupra curentelor, asupra evoluţiei genurilor literare etc. În realitate însă, dacă privim lucrurile mai îndeaproape, e imposibil să nu constatăm prezenţa finalităţii critice. Lovinescu nu e interesat de judecăţi generale cu privire la artă decît prin prizma intereselor concrete, practice ale dezvoltării literaturii române contemporane şi viitoare. El nu face „ştiinţă literară“, în care, de altminteri, nici nu crede, ci critică militantă în acţiune. Detaşarea de scop şi caracterul de simplă registratură al criticii este o iluzie, întreţinută chiar de unele texte ale lui Lovinescu, iluzie la care a trebuit să renunţe singur cînd aspectul angajat al atitudinii sale devenise prea evident. În fapt, Lovinescu este autorul unui sistem de gîndire sau, dacă termenul supără, al unei viziuni proprii asupra evoluţiei noastre literare, din perspectiva căreia a militat de la debut şi pînă la ultima pagină scrisă, atent necontenit prin excelenţă la avatarurile spiritului critic în a cărui forţă a crezut dacă nu teoretic, dezabuzat cum era, cel puţin practic, dăruindu-şi neprecupeţit întreaga existenţă unei misiuni pe care a îndeplinit-o nu ca pe o carieră (cum a numit-o totuşi, din rezervă faţă de vorbele mari şi, desigur, din discreţie şi modestie), ci ca pe un apostolat.

Caracterul predominant de ideologie critică al întregii gîndiri lovinesciene fiind — credem — demonstrat, e limpede că studiul

nostru se orientează în acest sens, căutînd să pună într-o lumină mai puternică tocmai sursele interioare ale unui destin literar.

De altfel, cercetarea ideologiei literare a lui Lovinescu e profitabilă nu numai pentru cunoaşterea universului spiritual al unei personalităţi. Avînd în vedere rolul marcant şi influenţa exercitată asupra cîtorva decenii de viaţă literară românească, studiul ei ne poate permite rezultate mult mai ambiţioase. Se poate observa cu uşurinţă că ideologia literară, ca orice ideologie, are un caracter reflectoriu, oglindind un moment anume din mişcarea unei culturi, dar şi un caracter anticipativ, în virtutea independenţei sale relative, prin stimularea şi sprijinirea unor tendinţe de dezvoltare viitoare.

Pătrunzînd aşadar prin intermediul gîndirii lovinesciene în problematica unei etape literare, ne putem întreba totodată în ce măsură ea a putut determina sau nu un curs anumit al istoriei ulterioare. O personalitate critică de o atît de largă audienţă în contemporaneitatea sa e de bănuit să fi avut o contribuţie la modelarea profilului literaturii române, contribuţie ale cărei ecouri nu s-au stins nici azi. A determina cu mai multă precizie aceste aspecte este o întreprindere a cărei utilitate o lăsăm în întregime la aprecierea cititorului.

c. Nu putem purcede încă la lucru pînă nu fixăm toate premisele care ni se par necesare. Una dintre problemele în litigiu este fără îndoială aceea a vestitelor „revizuiri" lovinesciene, considerate bineînţeles deocamdată numai în măsura în care angajează anumite aspecte metodologice pe care urmează acum a le trece sumar în revistă. Ne referim — cum e lesne de înţeles — la modificările de text suferite de scrisul criticului, de la apariţia în publicaţie pînă la „ediţia definitivă" de *Critice* şi nu la acţiunea critică iniţiată prin 1915 în coloanele *Flacărei*, acţiune ce se îndrepta în primul rînd asupra opiniei publice şi nicidecum personale. Confuzia dintre aceste două accepţii ale termenului, insinuată maliţios de către unii dintre contemporani pentru a compromite un prestigiu real, a însemnat un act de polemică superficială de care e bine să rămînem străini.

Se ştie că, din cele zece (de fapt nouă, întrucît al zecelea e exclusiv istorico-literar) volume de *Critice* primele şapte au cunoscut amendamentele unei ediţii zise „definitive" după ce primele patru trecuseră suplimentar şi printr-o ediţie intermediară, a doua.

Așa cum se prezintă, această a treia ediție, sau definitivă, conține remanieri importante care angajează deopotrivă expresia și fondul afirmațiilor critice. Motivele acestei situații, aproape singulare în critica românească, vin dintr-o „conștiință mai mult artistică decît documentară" [24], ale cărei rădăcini ideologice trebuie căutate, cum vom arăta la locul cuvenit, în convingerile impresioniste ale criticului. Încă din prefață, Lovinescu menționa, de altfel, că „«ediția definitivă» a *Criticelor* se prezintă ca o completă refacere formală" și preciza imediat : „Menținîndu-și armătura ideilor, cred că n-a rămas intactă o singură frază din ediția precedentă. Căci nu numai arta ci și critica este, în mare parte, expresie" [25].

Vorbind „numai de remanierea pur formală a textelor noui ediții, deși unii critici au văzut în ea și revizuiri de fond" [26], nu el era însă pe linia adevărului, ci tocmai acei „unii critici" lăsați în anonimat și care nu sînt alții decît... Perpessicius și Ibrăileanu.

În recenzia sa la cel de al doilea volum de *Critice* în ediție definitivă [27], Perpessicius reproșase autorului modificarea opticii asupra cuplului poetic A. Mirea, interpretat în 1909 ca „un nou *poet*, de care trebuie să ținem seamă și să vorbim fără a încerca să știm ce a adus celălalt" [28], pentru ca, în 1926, să devină „fuziunea a două temperamente deosebite, fără să reprezinte și elaborația unui nou poet" [29]. Contrazicerea e flagrantă și răspunsul lui Lovinescu [30], care argumentează convingător dreptul criticii la rectificare dacă adevărul și evoluția conștiinței o cer, lasă neelucidat un singur element : acela al datării articolului, element — se va zice, poate — neesențial. Că lucrurile nu stau așa ne vom lămuri imediat. Chiar dacă admitem criticii o conștiință artistică, ea nu-și păstrează mai puțin caracterul de document. Nu există nici o incompatibilitate între aceste două împrejurări. Lovinescu însuși, dintr-o perspectivă îmbogățită, a operat toate modificările pe care le-a găsit de cuviință în compendiul de istorie literară din 1937 fără a-l publica însă ca ediție „revizuită" a vechii versiuni din deceniul al III-lea. În felul acesta, conștiința estetică este satisfăcută, iar ambele opere, de sine stătătoare, rămîn nu mai puțin documente reprezentative pentru o epocă și pentru un critic.

La reproșurile lui Perpessicius pe tema colaborării dintre Anghel și Iosif, Ibrăileanu va adăuga pe acela privitor la Minulescu, observînd cu justețe că : „...articolul fals datat «1908» conține constatarea că vremea a dat dreptate d-lui Minulescu : că *Romanțele* au fost gustate «mai tîrziu»". Lovinescu, continuă criticul *Vieții românești*, „n-a băgat de seamă că în... 1908 spune că

Romanțele au triumfat în 1926". „Așadar, opinia de acum, din *1926*, întemeiată pe fapte aflate acum, d. Lovinescu o datează *1908*, pentru ca cititorul să rămîie uimit de sagacitatea d-sale." [31] Din nou răspunsul lui Lovinescu se dovedește nesatisfăcător, deviind discuția spre o problemă terminologică. [32] Cît despre chestiunea subdatării — nici un cuvînt. Or, indiscutabil, acesta era sensul adînc al imputării care trebuia avut în vedere. Tehnica ocolirii și eschivei mărește conștiința culpei. Că „refonta formală" [33], din ediția definitivă mai ales, antrenează și schimbări de ordin substanțial este cert, dacă ar fi numai să ne gîndim că foarte adesea Lovinescu procedează la o severă comprimare a textului, suprimînd pasaje pe care nu le mai consideră acceptabile sau care i se par inutile din perspectiva unei noi concepții stilistice, trecute prin experiența adîncă a contactului cu lapidaritatea lui Tacit. Dar această operație compromite uneori radical autenticitatea textelor, astfel că ediția definitivă devine o operă independentă față de prima ediție și urmează a fi citată ca atare. Privim deci ca pe o eroare, ca să nu zicem o gafă, procedeul citării din ediția definitivă cu trimitere la anii primelor ediții sau, și mai grav, la momentul apariției în periodice.

Să se compare, pentru deplină lămurire, texte cum e *Impresionismul ca metodă critică*, devenit, dintr-o amplă discuție polemică, așa cum a apărut în *Convorbiri critice* din 1909 și cum a și fost reprodus în prima ediție de *Critice*, un articolaș cu valoare programatică, o scurtă prefață, e drept, datată acuma 1925(?), în ediția definitivă din 1926. Să se compare de asemeni articolul *Revizuiri literare* apărut în *Flacăra*, reprodus în *Critice* vol. IV din 1916 pe șapte pagini și concentrat în ediția definitivă la numai două, dar subdatat totuși 1915, adică anul primei sale apariții publicistice. Să se compare în fine versiunea inițială din *Flacăra* a articolului *Zece ani de critică*, reprodusă pe opt pagini în *Critice* vol. III din 1915, cu forma amputată la jumătate sub care o citează autorul în vol. VII de *Critice* din 1923. Se va recunoaște în mod obligatoriu, pentru ca să ne oprim numai la aceste exemple din mai multe posibile, că diferențele sînt mari și, chiar de nu angajează totdeauna o modificare de optică, textele nu mai sînt semnificative pentru anul primei lor apariții, ci, repetăm, pentru anul ultimei ediții, între care există uneori o distanță de aproape două decenii.

Iată de ce preferăm categoric să ne folosim de textele originare citînd totdeauna forma din periodice, sau din volum numai

atunci cînd ea nu comportă deosebiri esențiale. Numai astfel se poate contura imaginea unui Lovinescu autentic, văzut în dialectica formației și evoluției sale istorice.

De altfel trebuie să spunem, ca un argument în plus al tezei noastre, că Lovinescu însuși a recunoscut mai tîrziu eșecul întregii sale operații de amendare din motive de incompatibilitate stilistică : „Nu în principiul refontei formale a primelor volume stă, așadar, viciul acestei noi ediții ci în lipsa ei de realizare : privită acum, ea trezește impresia unui strat de flori devastat de un bombardament. Fragila pastă vaporoasă, inconsistentă, grațioasă a jocurilor spirituale s-a deformat fără ca, în schimb, să fi cîștigat în densitate, în intelectualitate, în autoritate. Transpusă într-o stilistică masivă, lapidară, voit și pretențios eliptică și obscură, rămasă încă foarte vizibilă, lipsa de substanță intelectuală trezește sentimentul special al dezarmoniei dintre formă și fond, comparabil celui simțit în fața spectacolului penibil al unui om, care ar simula mari sforțări musculare pentru a ridica o ghiulea de cauciuc“ [34].

O asemenea declarație ne scutește de orice adaos.

d. Ne mai rămîne în fine de făcut o ultimă opțiune, condiționată de însăși natura obiectului nostru de studiu, precum și de marea dilemă a cercetărilor moderne : istorism sau structuralism.

Putem cădea de acord de la început că întrebuințarea unor metode, procedee sau instrumente de lucru trebuie să aibă în primul rînd în vedere particularitățile obiectului asupra căruia se aplică. Or, sub acest aspect, opera lui Lovinescu ridică într-adevăr cîteva probleme care se cer soluționate într-un fel sau într-altul.

S-a observat de mult, și de către alții și de către criticul însuși, că formația sa a fost un proces de durată ce s-a desfășurat lent, trăsătură caracteristică, de altfel, criticilor în general. [35] Cu atît mai mult ideologia impune o gestație atentă și răbdătoare, mai ales că ea, prin caracterul predominant critic, adică inductiv, și nu speculativ — estetic, adică deductiv, se constituie prin reacție la evenimentele unei istorii, ale unei evoluții și nu iese ca Minerva din capul lui Jupiter. Metamorfoza ideologică a lui Lovinescu este un exemplu de dialectică vie care demonstrează tocmai legătura organică dintre atitudinea lui critică și problemele diferitelor momente din dezvoltarea literaturii române. Se vădește încă odată în felul acesta caracterul concret și angajat al ideologiei critice lo-

vinesciene, orientată către rezolvarea unor situații istorice și nu către închegarea unei viziuni estetice generale.

Cînd, mai tîrziu, convingerile criticului se rotunjesc într-o concepție sistematică, dar nu arbitrară, ele nu încetează dialogul cu realitatea, tăindu-și cordonul ombilical și instalîndu-se într-o izolare superbă, infatuată și satisfăcută de sine. Formația și evoluția ideilor rămîn mai departe un fenomen viu, într-o continuă dinamică, fapt ce indică la Lovinescu o tinerețe spirituală, remarcată adesea nu numai de admiratori.

Circumstanțe ca acestea implică evident o tratare prezidată de spiritul istoric. Din moment ce procesul nu se statornicește nici o clipă într-o formă cristalizată, ci dimpotrivă toate încarnările teoretice se dovedesc provizorii, înseamnă că nu putem suspenda mișcarea într-un punct anumit, prin „punerea în paranteze" a istoriei, fără riscul enorm de a nu înțelege nimic.

Eludarea criteriului istoric în analiza ideilor lovinesciene duce apoi foarte adesea la procedeul, categoric contraindicat, de a asocia texte extrem de îndepărtate în timp, fie pentru a exemplifica o aceeași poziție (deși în fond evoluția n-a rămas fără consecințe), fie pentru a sublinia contradicții pe care doar o viziune lipsită de simț dialectic le poate admite. În realitate, în critică și în gîndire în general, ultima părere contează și anulează pe cele precedente. Altfel poți pune în contradicție pe oricine. Numai privirea istorică poate feri pe cercetător de asemenea erori.

Pe de altă parte însă, în procesul dialectic al gîndirii lovinesciene există neîndoielnic un număr de elemente invariante, fie ca motiv de preocupare, fie ca soluție teoretică. Gradul de invarianță poate fi mai mic sau mai mare, dar invarianța ca atare este reală. De aici, posibilitatea descoperirii unei structuri intime a ideologiei literare a lui Lovinescu, structură ce prezintă avantajul de a sistematiza liniile care în planul evoluției istorice pot să apară contorsionate, sinuoase, îngreuind urmărirea și aprofundarea concluziilor. Plecînd de la acest considerent, am propus o structură care ni s-a părut cea mai proprie obiectului, studiind-o din perspectiva antinomiilor, interpretate ca veritabile nuclee ale tuturor liniilor de forță ale ideologiei lui Lovinescu. Adeziunea noastră la metoda structurală nu antrenează însă nici un fel de ortodoxie structuralistă. Nu folosim de aceea niciodată scheme sau investigații statistice, convinși fiind de zădărnicia oricăror exagerări și de necesitatea „spiritului de finețe". Am susținut desigur drepturile și posibilitățile nelimitate ale științei, dar am atras de asemenea atenția

asupra particularităţilor domeniului artistic şi iată de ce zelul unor prozeliţi ai structuralismului ni se pare primejdios prin promovarea unui pozitivism fără perspectivă. Progresele reale ale cercetărilor de tip structuralist, vizibile în lingvistică, etnologie, sociologie etc., mai puţin în critică şi estetică, deşi nu lipsesc nici aici, nu merită să fie întîmpinate cu scepticism, ci numai cu prudenţa adevăratului om de ştiinţă care se refuză oricărei credinţe în idoli.

De altfel, marea lacună a structuralismului rămîne subaprecierea istoriei, cum a dovedit-o foarte bine Sartre [36]. Într-un interviu recent, unul dintre fruntaşii cei mai prestigioşi ai metodei, Claude Lévi-Strauss, spunea: „Înainte de a şti de unde au venit lucrurile trebuie să ştim ce sînt. Anatomia precede fiziologia. De aceea, fără a înlătura problema genezei sau evoluţiei, consider că trebuie să ne oprim întîi pe planul sincroniei şi abia apoi va fi posibilă o cercetare diacronică" [37]. Răspunsul ni se pare curios, întrucît în realitate nu sincronia explică diacronia, ci, dimpotrivă, pentru a înţelege un obiect trebuie să-i cunoaştem istoria şi, chiar dacă, metodologic, „anatomia precede fiziologia", relaţia de cauzalitate e inversă. Şi apoi în lumea ştiinţelor spiritului nu există nici măcar un singur obiect care să aibă statica de structură a fiinţei omeneşti, fără să mai vorbim de specificul axiologic care apare aici ca o condiţie inerentă însăşi existenţei obiectelor.

Concepţia structuralistă conţine în sfîrşit un paradox faţă de chiar propriile sale susţineri. Afirmînd universalitatea structurilor, ea se limitează totuşi la obiect, la un singur obiect, uitînd parcă faptul că el însuşi face parte dintr-o structură supraordonată care nu poate fi neglijată. Fixîndu-se în interioritatea obiectului şi făcînd abstracţie de exterioritatea lui, structuralismul săvîrşeşte o abatere de la propria sa teorie. Consecvent cu sine, el trebuie să recunoască realitatea tuturor structurilor, micro, ca şi macrostructuri, or aceasta îl duce la depăşirea metodei fenomenologice care, în fond, nu e decît o reeditare, evident mult mai subtilă şi de aceea mai înşelătoare, a vechii metafizici. A nu limita deci structura într-un punct anumit (marginile obiectului), ci a o privi ca pe o realitate universală, obligă la concluzia că obiectul nu se poate studia prin închidere în sine, ci tocmai prin deschidere în afară. Altfel, structuralismul este inconsecvent. Interrelaţiile externe ale obiectului ne conduc însă la dinamică, adică la istorie şi, în felul acesta, ni se pare că o concepţie structuralistă fermă nu numai că nu poate eluda istoria, dar o şi presupune. Nu recunoşteau oare, încă acum patruzeci de ani, doi dintre părinţii structuralismului

modern, Jakobson şi Tînianov, că „Istoria sistemului este ea însăşi un sistem. Sincronia pură, se poate vedea astăzi, nu este la rîndul ei decît o iluzie : fiecare sistem sincronic conţine trecutul şi viitorul lui ca elemente structurale inseparabile ale sistemului" şi că, deci „Opoziţia dintre analiza sincronică şi cea dinamică... şi-a pierdut importanţa fundamentală astăzi cînd recunoaştem că fiecare sistem este prezent în mod necesar pentru noi ca o evoluţie, şi fiecare evoluţie are un caracter sistematic în mod inevitabil" [38] ? Tocmai de aceea ipoteza cea mai fertilă a structuralismului contemporan o constituie probabil structuralismul genetic. [39]

Nu am intenţionat însă să deschidem aici un fel de proces structuralismului, ale cărui posibilităţi, fixate în cadre rezonabile, nici nu le dispreţuim, ci doar să precizăm punctul de vedere care ne-a călăuzit în întreprinderea noastră. Tratînd aşadar ideologia lui Lovinescu conform unei sistematizări care ne aparţine, am aplicat cu consecvenţă criteriul istoric pentru înţelegerea cauzelor din care s-au născut opiniile şi atitudinile criticului. Nu ne-am coborît deci într-o structură sustrasă mişcării istorice, ci — am putea spune — am organizat structural însăşi istoria, obiectivată la nivelul unui aspect al activităţii creatoare a spiritului uman. În orice caz, în structura pe care o propunem, prezenţa istoriei este difuză, dar nu mai puţin categorică. Poate nici nu e vorba de structuralism, ci numai de un procedeu de sistematizare, dedus cu totul personal dintr-o metodă cu mult mai cuprinzătoare. În definitiv, de ce n-am spune-o ?, nu principiile contează, ci rezultatele ce se obţin prin ele sau dincolo de ele.

Îmbinînd prin urmare sugestii dintre cele mai diverse, am năzuit să oferim mai curînd o interpretare a gîndirii literare lovinesciene, decît o descriere, care nu ni se mai pare imperios necesară după atentele exegeze apărute în ultimii ani (vezi Ileana Vrancea şi E. Simion). Interpretarea şi dezbaterea ni s-au părut a fi modalităţile cele mai indicate pentru tipul de cercetare pe care o întreprindem şi, mai în genere — de ce n-am spune-o iarăşi ? — pentru disciplina critică în tot ceea ce are ea mai nobil şi mai incitant pentru spirit. Confruntarea ideilor lui Lovinescu cu adevărurile noastre (relative şi ele, dar ale noastre) este, poate, scopul cel mai înalt pe care şi-l propune lucrarea de faţă.

3. LINIAMENTE BIOGRAFICE

a. Argumente pro şi contra
b. Periodizarea şi dificultăţile ei
c. Reperele aproximative

a. Punctul de vedere la care ne-am oprit în discuţia despre alternativa dintre perspectiva istorică şi cea structurală ar părea să îndreptăţească şi chiar să impună sondaje biografice dintre cele mai aprofundate. Aici intervine o confuzie destul de răspîndită care trebuie neapărat combătută. Biografismul documentar şi steril nu presupune nici o concepţie istorică, ba chiar îi este contrariu în mod absolut. Singurele „vieţi" nu numai utile, ci şi necesare sînt acelea care transcend documentele către imaginea coerentă a unei personalităţi. Nu biografiile deci, pur şi simplu, sînt o preocupare a istoriei literare, cum se mai crede încă, ci biografiile spirituale, portretele interioare surprinse în coordonate biografice, cu alte cuvinte nu scormonirea arhivistică oricît de meritorie, ci „istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică".

Se pune întrebarea dacă Lovinescu are o biografie. De pe poziţia pe care ne-am situat, răspunsul vine automat : inevitabil ! Un paradox rostit de criticul însuşi prin 1930 şi reluat apoi în schiţa autobiografică din 1942 şi anume : „Aş putea spune că biografia mea se confundă cu bibliografia mea" [40] a făcut pe unii să creadă că o viaţă a criticului este imposibilă sau, în orice caz, ineficientă şi inexpresivă şi ne putem mărgini fără nici un regret la opera lui. Aceasta ar însemna însă a contesta existenţa unor resorturi ascunse ale operei, existenţa unor circumstanţe generatoare sau, cel puţin, ocazionale, care, fără să ne „explice" creaţia, ne fac să înţelegem totuşi un „dialog", nu numai conţinut, dar şi mărturisit : dialogul omului cu lumea sau, în termeni filozofici, raportul dintre subiect şi obiect. A suspenda această relaţie, impli-

cată în orice act de creație, este o atitudine care nu poate avea nimic comun cu știința.

Dincolo așadar de viața transfigurată în operă, Lovinescu a avut una sufletească mult mai bogată, pe care evenimentele existenței sale empirice au fost foarte departe de a o menaja. Cunoașterea acestei vieți sufletești deopotrivă cu a evenimentelor care au provocat-o sau pe care le-a provocat devine, de bună seamă, un auxiliar prețios pentru introducerea în înțelegerea activității critice. Epurarea anecdoticei nesemnificative și purificarea în genere a întregului minereu biografic, nu mai sărac la Lovinescu decît la alții, dar de altă natură, poate conduce la rezultate surprinzătoare. Pentru cine nu știe să interpreteze, o viață nu înseamnă nimic, ca, de altfel, orice realitate ; pentru cine are darul intuirii esențelor, precum și o instrumentație adecvată scopului portretistic, o viață, oricît de aparent incoloră, își dezvăluie latențe nebănuite. Este — credem — cazul lui Lovinescu, individualitate bogată în refulări și în taine pe care le-a apărat din demnitate, discreție și mîndrie, convertind certa neîmplinire socială într-un titlu de glorie și sublimîndu-și amărăciunea înfrîngerilor nedrepte în unica pasiune, literară. Declarațiile lui Lovinescu nu trebuie să ne amăgească ; ele încearcă, zadarnic după părerea noastră, să escamoteze niște realități adînci pe care, astăzi, o cercetare senină și obiectivă nu mai are nici un rost să le tăinuiască. Chiar gestul criticului de a deplasa accentul pe operă este semnificativ și atestă existența sigură a unor zone ale vieții sale sufletești care pot ascunde descoperiri revelatoare. Tocmai repetatele sublinieri ale neimportanței ființei sale empirice trebuie să ni se pară suspecte. Viețile „fără evenimente", cum e a lui Lovinescu, sînt tocmai ele foarte adesea cele mai bogate și mai neașteptate.

Biografia spirituală a lui Lovinescu este prin urmare nu numai posibilă, ci și necesară și cine o va scrie nu va avea, cu siguranță, de ce să regrete. Fără a fi expusă explicit, o „viață" a lui Lovinescu, circumscrisă bineînțeles la evoluția sa ideologică, se află și în compartimentele lucrării de față. Mai mult n-am găsit folositor pentru început, decît un succint profil biografic în sine, cu rostul strict al unor jaloane, care urmează a fi schițate acuma în încheierea acestor, poate prea lungi, „preliminarii".

b. Dar, mai întîi, problema, atît de spinoasă întotdeauna, a periodizării. Se pot distinge în existența și activitatea lui Lovinescu

anumite etape, configurate aparte printr-un număr de note comune ? Evident, răspunsul afirmativ vine de la sine. Dificultăţile apar numai odată cu încercarea de a le delimita. Aici ne izbim de paradoxul oricărei periodizări : acela de a mecaniza oarecum un proces evolutiv, viu, condamnîndu-ne în chip fatal la incompletitudine şi aproximaţie. Asumîndu-ne aceste riscuri, putem desigur încerca orice, mai ales că Lovinescu însuşi a nutrit iluzia de a-şi fi „descoperit" nici mai mult nici mai puţin decît cinci faze ale evoluţiei sale stilistice.

În primele două volume de *Memorii*, unde, după cum recunoaşte singur [41], se află elementele autobiografiei sale spirituale, criticul şi-a clasificat şi analizat cu luciditate etapele carierei literare şi, mai ales, ale evoluţiei stilului său, considerat sub aspectul lexicului şi al sintaxei. Argumentele lui Lovinescu sînt interesante, utile şi, în mare parte, întemeiate. De la stilul discursiv şi improvizat, de o vitalitate abruptă şi familiară, al *Paşilor pe nisip*, asistăm, în faza primelor două volume de *Critice* ale ediţiei I, la apariţia unui stil care „caută dimpotrivă efectul artistic prin rezervă, distincţie şi evitarea pulsaţiei vieţii" [42]. În felul acesta, refuzînd prolixitatea anecdotică şi dialectică a primei ipostaze, „stilul s-a destins în volute graţioase, cu tendinţe lirice, stil odihnitor şi, cu deosebire, clar şi înflorit" [43].

După războiu însă, noua etapă „se semnalează printr-o bruscă reacţiune împotriva acestei delicvescenţe stilistice" [44]. Expresia evoluează spre economie verbală, spre o lapidaritate aproape eliptică, ajutată şi de o lungă frecventare a lui Tacit [45]. Este faza articolelor succinte din *Sburătorul*, apreciată de Lovinescu ca o adevărată „revoluţie stilistică" [46]. În locul purismului lexical ce caracterizează pînă acum atît practic cît şi teoretic vocabularul lovinescian, neologismul îşi recapătă locul uzurpat, e chiar căutat cu dinadinsul, ducînd astfel la un „exces de neologizare" care „se manifestă şi sub forma abuzului expresiei tehnice" [47].

Odată cu *Istoria civilizaţiei române moderne*, „toate zăgazurile inhibiţiei acumulate de ani s-au prăbuşit" [48], fraza îşi redobîndeşte elasticitatea necesară, iar neologismul ca şi expresia tehnică se temperează fără a-şi mai ceda privilegiul : „în tot, se vede intenţia creării unui stil ştiinţific, propriu, abstract, fără nici un exces de modernism" [49] etc. Aceasta constituie însă, după cum arată Lovinescu, numai o formă de tranziţie spre a cincea fază de expresie, cea „actuală", a *Istoriei literaturii române contemporane* şi a *Memoriilor* [50], în care amplitudinea stilistică sporeşte, „pe

suprafețe respectabile“ [51], în concordanță cu orientarea criticului spre „construcții de proporții neprevăzute — semn irecuzabil de plenitudine și maturitate“ [52].

Exactitatea observațiilor lui Lovinescu, mai ales că se aplică asupra propriului său stil sau, poate, în pofida acestei împrejurări, nu ni se pare că poate fi contestată. Numai că analiza se coboară prea mult în infinitezimale, făcîndu-ne să pierdem întrucîtva din orizontul unui punct de vedere mai elevat. Așa de pildă, oricît de reală e diferența dintre faza *Pașilor pe nisip* și aceea a *Convorbirilor critice*, recte a primelor volume de *Critice*, ele stau incontestabil sub semnul aceleiași influențe mărturisite a criticii franceze contemporane. Unificarea lor ne permite, din perspectiva interesului nostru, să înțelegem mai bine caracterele ce definesc această perioadă.

Cît privește următoarele două etape, deosebirile ni se par neglijabile. Saltul de la foiletonul din *Sburătorul* la ampla sinteză a *Istoriei civilizației...* este numai aparent (sub raport stilistic de bună seamă, pentru că, altfel, este remarcabil), în fond, cele trei volume sînt alcătuite după aceeași metodă de lucru, prin adiționarea, evident într-un ansamblu organizat, a zeci și zeci de capitole de mică întindere, măsurînd toate cam cît spațiul unui foileton obișnuit. Desigur această situație nu scade cu nimic valoarea sintezei lovinesciene. E numai un procedeu particular de redactare, pe care, de fapt, criticul îl va păstra pînă la sfîrșit. E semnificativ că, uneori, ca în *Istoria literaturii române contemporane*, el introduce printre capitolele lucrării chiar veritabile articole sau note publicate independent în *Sburătorul*. Negreșit, o evoluție a expresiei se petrece în sensul unei superioare șlefuiri și armonizări stilistice și chiar al unei amplificări frazeologice continue, dar aceste fapte nu modifică — după părerea noastră — radical profilul stilistic unitar al perioadei de maturitate care începe la Lovinescu odată cu primul război mondial.

Putem vorbi așadar, fără a risca să omitem nimic esențial, de două mari perioade ale evoluției critice lovinesciene, hotărnicite între ele prin anii celei dintîi conflagrații mondiale. În privința perioadei a doua, coroborînd aspectele evoluției stilistice cu o seamă de fapte de natură ideologică, e necesar să operăm o subcompartimentare, care să distingă între, pe de o parte, deceniul al treilea cu marile sale construcții de sinteză ideologică prin care se fixează definitiv liniile esențiale ale poziției lovinesciene și, pe de altă parte, întreaga operă de după 1930 pînă la sfîrșitul vieții,

caracterizată prin intensificarea acțiunii militante împotriva obscurantismului care amenință cursul normal al dezvoltării literaturii și prin apelul, în consecință, pentru consolidarea atacului, la autoritatea lui Maiorescu. Abia schițate acum, notele care definesc perioadele propuse de noi vor ieși desigur în evidență mult mai deplin odată cu parcurgerea capitolelor corespunzătoare ale studiului nostru. Structurînd materia pe ideea antinomiilor, n-am putut însă realiza o suprapunere exactă a capitolelor noastre pe etapele evolutive. Totuși, atîta cît a fost cu putință, apropierea există : astfel problematica impresionismului e specifică perioadei de tinerețe, fără să se limiteze la ea (dovadă *Mutația valorilor estetice* sau *Cariera mea de critic* din 1929 și respectiv 1942), în vreme ce sincronismul, diferențierea și relativismul sînt cu precădere preocupări ale deceniului al treilea, iar primatul criteriului estetic, deși temă a unei meditații constante și pivot al unei lupte de o viață întreagă, cunoaște, din motive istorice constrîngătoare, o resurecție spectaculoasă tocmai cînd s-ar fi putut spera, după atîtea eforturi, într-o limpezire a apelor, adică în deceniul următor ; istoria a vrut însă cu totul altceva.

c. Nu mai puțin decît periodizarea, evenimentul biografic sau, mai exact, data pune și ea probleme dintre cele mai delicate. Ce înseamnă într-adevăr cutare sau cutare an din existența unui scriitor : anul la care își termină studiile sau se căsătorește etc. ? Sînt întîmplări comune a căror semnificație nu apare decît dincolo de ele. Nici chiar anul apariției unei cărți nu este totdeauna important întrucît, cum constatăm adesea, opera este scrisă mai dinainte. Cine ar trage concluzii din data primei ediții a *Țiganiadei* ar săvîrși o eroare evidentă. Cazul e extrem, dar nu singurul. Evenimentul biografic trebuie privit prin urmare cu prudență, sau, cel puțin, cu însemnate reticențe. De aceea, amintind aici cîteva asemenea „accidente" ale existenței lui Lovinescu, nu le putem considera altfel decît niște simple repere aproximative. Făcînd abstracție de pulberea infinită a faptelor cotidiene, să încercăm a privi lucrurile ceva mai de sus, în intenția de a înregistra un sens.

Debutul criticului cunoaște trei etape anterioare intrării masive și definitive în viața literară. E, mai întîi, colaborarea neașteptată la ziarul socialist al lui Ion Nădejde *Lumea nouă*[53], din vremea cînd Lovinescu se afla elev în clasa a III-a a gimnaziului „Al. Donici" din Fălticeni „muncind, cum va spune el, din greu la formația mea intelectuală : de acolo au ieșit și primele mele încer-

cări literare“ [54]. Pseudonimul *Delmonte* folosit din motive conspirative, întrucît elevilor le era interzis să scrie în presă, ne trimite destul de precis cu gîndul la atmosfera spirituală a adolescentului de 13—14 ani. Episodul „primului debut“ lovinescian rămîne fără urmări.

Îi întîlnim semnătura apoi în *România jună*, organ de tendinţă presămănătoristă, unde Lovinescu publică două articole [55] din care se pot desprinde preocupările acestei perioade : sîntem în anul 1900 şi viitorul critic este student în filologie clasică al Universităţii din Bucureşti. Nici această nouă încercare de a intra în publicistică nu-şi asigură continuitatea.

Considerîndu-le desigur fără nici o însemnătate (nu însă şi pentru noi !), Lovinescu a trecut aproape întotdeauna sub tăcere aceste manifestări de tinereţe şi n-a reeditat bineînţeles niciodată vreunul din articolele acestor începuturi.

Adevăratul debut şi-l apreciază el ca fiind colaborarea la suplimentul literar al ziarului *Adevărul* din 1903 printr-un articol despre *Perşii* lui Eschil, retipărit apoi în diferite ediţii ale *Criticelor* în forme mult „revizuite“ [56]. Urmează iarăşi o tăcere de cîteva luni, după care Lovinescu îşi începe propriu-zis, la 16 iunie 1904, în ziarul *Epoca*, marea lui acţiune critică. Colaborarea se desfăşoară aici cu regularitate, exceptînd o scurtă întrerupere, ale cărei peripeţii le-a povestit criticul în *Memorii* [57], pînă în 1906. Acesta este aşadar primul moment al carierei literare a lui Lovinescu şi începutul campaniilor sale critice al căror spirit se va păstra pînă la sfîrşit.

Al doilea moment îl constituie *Convorbirile critice* unde Lovinescu este prezent de la început, adică din 1907. Cum nu ne oprim acum asupra semnificaţiilor fiecărei etape, ci doar asupra sensului general, trecem mai departe notînd apariţia criticului, după răcirea raporturilor sale cu Mihail Dragomirescu, la bătrînele, pe atunci, *Convorbiri literare*, „venerabilă revistă, în scoarţele căreia mi s-a dezvoltat conştiinţa literară“ [58], cum avea să declare mai tîrziu. După o colaborare susţinută de cîţiva ani, între 1910 şi 1913, Lovinescu, devenit acum o personalitate tot mai deplin conturată, se apropie cu paşi înceţi, dar siguri de epoca maturităţii sale. Numărul volumelor inaugurate nu atît prin cele două broşuri de filologie latină din 1904 cît prin *Paşi pe nisip* din 1906 şi apoi prin seria *Criticelor* care începe în 1909, creşte mereu situîndu-l pe autor printre condeiele de cea mai certă autoritate în cultura vremii. Contestat desigur, pentru că el la rîndul său nu se fereşte să con-

teste, Lovinescu devine totuşi, către primul război mondial, o prezenţă care se anunţă impunătoare pentru anii ce aveau să urmeze.

În preajma războiului, activitatea lui se desfăşoară frecvent mai ales în paginile *Flacărei* şi ale *Rampei*. La cea dintîi, declanşează el seria „revizuirilor literare şi morale", care aveau să producă un ecou dintre cele mai contradictorii, nu însă mai puţin real şi profund. Este de subliniat în fine campania sa publicistică, iniţiată prin „revizuirile morale", pentru intrarea României în război alături de Franţa în scopul realizării visului de unitate naţională, „singura mea contribuţie într-un alt domeniu decît cel al literaturii" [59]. Sinceritatea şi vibraţia patetică a acestei ipostaze, atît de inedită la Lovinescu, nu însă şi nereprezentativă pentru ideologia sa, conferă publicisticii politice a criticului o valoare caracterizantă cu totul specială.

Cu izbucnirea şi desfăşurarea primului război mondial, se încheie etapa formaţiei şi consolidării scriitoriceşti şi ideologice a lui Lovinescu şi se configurează liniile statornice ale personalităţii sale, aşa cum va apărea ea tot mai limpede în anii interbelici. Criticul îşi încercă în jocul vieţii toate şansele. Afirmaţia proprie de mai tîrziu asupra lipsei oricăror dorinţe de reuşită socială e contrazisă categoric de fapte. Lovinescu e, dimpotrivă, un ambiţios la începuturile sale şi, dacă succesele şcolare nu se datoresc unor eforturi deosebite [60], trecerea doctoratului în schimb este legată de aspiraţia de a demonstra că nu e un Oblomov [61]. Cît priveşte ascensiunea profesională, interesul dobîndirii locuitorilor pe care le aştepta — şi le merita de altfel — e absolut evident. Nu ocolirea şi nicidecum negarea acestor incidente biografice, soldate cu amare ratări, ne pot explica profilul spiritual al criticului. În realitate, cum a spus-o singur undeva : „Nu sîntem de obicei ceea ce am dori să fim ; valurile vieţii ne leagănă dintru întîi încetişor, iar apoi, la cel mai mic vînt, ne smulg şi ne aruncă în vîrtej ca pe nişte fulgi uşurei de pană". Şi mai departe : „Pentru aceea, adîncind viaţa unui om, descoperim deosebirea între ce e, şi ce ar fi trebuit să fie, care lămureşte atîtea suferinţe tăinuite şi ne dă înţelegerea atîtor dureri tăcute" [62]. Că, din perspectiva actuală, realizarea lui Lovinescu, pe care o cunoaştem, apare mult mai preţioasă — aceasta este altceva.

Tendinţa însă a unei împliniri „burgheze" a existat, nu încape îndoială. Luarea doctoratului la Sorbona o dovedea, printre altele. Lungul plan de monografii istorico-literare [63] era şi el legat

în mod vădit de speranţele unei cariere universitare. Temperament foarte susceptibil, independent şi timid, deci orgolios, Lovinescu nu va rezista primelor ciocniri mai violente cu realitatea luptelor de parvenire socială şi se va retrage continuu într-o atitudine de mîndră singurătate, transformînd ca şi Eminescu nedreptatea într-o taină ascunsă în cuta cea mai adîncă a sufletului, indiscutabil lezat. Gestul de retragere n-ar fi avut însă şanse de durată dacă poziţia materială a lui Lovinescu nu i l-ar fi garantat. „Fără cei treizeci de mii de lei (venit anual — n.n.), scria odată Liviu Rebreanu, am fi avut poate azi un Lovinescu profesor sau academician sau deputat liberal sau toate împreună. Aşa, literatura românească a cîştigat un critic. Şi asta face mai mult decît toate celelalte" [64]. Neprimind ceea ce i s-ar fi cuvenit, criticul a vrut să dea impresia a fi refuzat singur sau a nu fi dorit niciodată. De bună seamă calea aleasă de Lovinescu în lupta ierarhiei sociale a fost departe de orice arivism şi, pentru că mijloacele sale făţişe n-au putut neutraliza jocurile de culise, mai ales cînd ele erau prezidate de personalităţi influente, a fost înfrînt. Înfrîngerea aceasta socială a însemnat însă triumful unei cariere critice fără precedent în cultura românească prin exclusivitatea şi prin independenţa sa.

Căutările unei situaţii oficiale mai înalte iau deci sfîrşit. Nu însă şi cele din domeniul literar şi ideologic. De altă anvergură şi cu alte implicaţii sufleteşti, ele vor continua întreaga viaţă. Cu toate acestea, şi aici constatăm atingerea unui termen anumit în procesul de constituire a profilului propriu. Oricît ideile vor evolua, nuanţele se vor schimba etc., liniile de forţă ale personalităţii lovinesciene şi-au găsit direcţia. Aceasta ne şi explică de ce, după război, criticul iniţiază şi realizează treptat, cu atîta siguranţă, toate acţiunile şi sintezele sale importante. Clarificările se acumulaseră subteran şi acum izbucneau la lumină.

Deceniul al III-lea este într-adevăr pentru Lovinescu epoca unor remarcabile realizări : *Istoria civilizaţiei române moderne* şi *Istoria literaturii române contemporane*, iar în planul acţiunii concrete *Sburătorul*, revista cu cele trei serii ale sale şi cenaclul care-şi începe acum o existenţă ilustră de aproape un sfert de veac. Vreme a maturităţii, deceniul 1919—1929 este şi perioada unor satisfacţii adînci. Criticul are prilejul să vadă cum, rînd pe rînd, apar şi se înmulţesc roadele îndemnurilor sale, îşi poate atribui meritul descoperirii şi, mai ales, al lansării unor noi scriitori şi poate simţi, în fine, realitatea prestigiului său în lumea literară. Viaţa sa sufle-

tească se scurge egală, calmă, după un mecanism care pare să-şi fi găsit ritmul. Renunţarea definitivă la zbuciumul steril al tinereţii şi revelaţia unui destin durabil conferă lui Lovinescu tot mai mult aura unui olimpianism şi a unui echilibru care a putut înşela pe mulţi asupra adîncimilor necunoscute, asemenea unei măşti bine executate şi bine purtate.

Totuşi liniştea unor împliniri nu era mai puţin reală. Anii constituirii ideologiei sale coincid cu siguranţă pentru Lovinescu cu anii cei mai fericiţi ai existenţei sale „sublunare". Conştiinţa unei desăvîrşiri interioare ca şi a unei realizări în viaţa literară a epocii i-au putut fără îndoială sugera ideea unor memorii la o vîrstă destul de timpurie pentru asemenea îndeletniciri. „Contribuţia" sa îi apărea evidentă şi de aici necesitatea „fixării" ei. Primele două volume sînt, astfel, cadrul, destul de labil de altfel, al unei autobiografii spirituale. Tonalitatea ei, nu numai stilistică, dar şi interioară (deşi în fond e acelaşi lucru) acuză inevitabil sentimentul unei încrederi nezdruncinate în valoarea propriei fapte literare. Lovinescu trăieşte aşadar din piscul celor 50 de ani ai săi deliciile idealului îndelung urmărit şi aşteptat.

S-ar crede că o astfel de situaţie nu mai poate fi modificată şi, într-un sens, aşa şi este : prestigiul lui Lovinescu a continuat să crească pînă la sfîrşitul vieţii. Evenimentele de după 1930 repun în discuţie însă, în mod brutal, cîteva din adevărurile esenţiale ale lovinescianismului şi îl readuc în arena dezbaterilor, nu totdeauna, sau nu pentru toţi, în poziţia cea mai avantajoasă. Apoteoza reală a criticului începe astfel să fie contestată.

Resurecţia moralismului sămănătorist pe de o parte, iar pe de alta, întărirea poziţiilor misticismului naţionalist sînt cele două împrejurări mai importante care ameninţă dezvoltarea fertilă a literaturii române moderne pe baze ce păreau statornicite. Faţă de o asemenea situaţie, Lovinescu adoptă tot mai mult atitudinea militantismului estetic, al cărui rol se va vedea mai bine la locul potrivit. Deocamdată nu facem decît să subliniem principala coordonată a activităţii criticului din pragul celui de al doilea război mondial şi pînă la sfîrşitul vieţii. Orientarea către Titu Maiorescu şi elaborarea marelui ciclu junimist constituie astfel consecinţa firească a acestei perioade, cum vom arăta de asemeni în altă parte.

Deceniul al IV-lea este, în fine, momentul unei reîntoarceri la literatura beletristică, ale cărei motive pot fi descoperite fără discuţie în conştiinţa că cele mai importante obiective ale acţiunii sale

critice fuseseră atinse şi, apoi, într-o anume tendinţă de evaziune dintr-o atmosferă literară care-i oferă tot mai puţină satisfacţie. Nici unul din motive nu va rezista însă pînă la urmă asaltului dezlănţuit al actualităţii. De la *Memorii* şi de la cele şapte romane ale ciclului eminescian şi ale celui autobiografic, cu un popas în ultima mare încercare a *Mălurenilor,* Lovinescu va trebui să se întoarcă în arenă. Şi el o va face atît în mod direct, prin activitatea sa publicistică, cît şi cu aluzii transparente, dar nu mai puţin categorice prin ampla operă de istorie literară consacrată lui Maiorescu şi Junimii.

Pentru ca să revenim puţin la cronologie, să notăm pentru deceniul al IV-lea momentul foarte important, prin semnificaţiile sale, al prezenţei lui Lovinescu la ziarele *Adevărul* şi *Dimineaţa* între 1935 şi 1937. Concomitent cu colaborarea la alte publicaţii, mai cu seamă la *Vremea* şi la *Revista Fundaţiilor Regale,* criticul desfăşoară la *Adevărul* cea mai importantă şi cea mai plină de ecouri acţiune a sa din acest domeniu. Începînd cu 1937, cînd condiţiile politice devin tot mai vitrege, şi mai ales cu 1940, anul apariţiei celor două volume ale monografiei *Titu Maiorescu,* după lovituri dureroase ca respingerea candidaturii sale la Academie, în 1936, şi suspendarea apariţiei ziarelor *Adevărul* şi *Dimineaţa,* la sfîrşitul anului 1937, Lovinescu se îndepărtează tot mai mult de activitatea publicistică exercitîndu-şi influenţa prin intermediul volumelor de exegeză junimistă şi, cu o fermitate neobişnuită împinsă chiar pînă la apeluri directe şi imperative la acţiunea combativă, în cadrul cercului Sburătorul, care continuă să-şi ţină şedinţele cu regularitate astronomică, în mijlocul tuturor fierberilor rău prevestitoare.

Ultimii ani de viaţă sînt astfel ani de dezamăgiri şi întrebări. Nu se poate conchide însă nici într-un caz că îndoiala şi-ar fi făcut loc în conştiinţa criticului. Dimpotrivă, el rămîne necontenit convins de valabilitatea şi, mai mult, de durabilitatea acţiunii sale critice. Deşi constată pe bună dreptate că vremea „nu îndreptăţeşte nici un optimism" [63], Lovinescu notează cu satisfacţie că „pe linia lui (T. Maiorescu — n.n.) sînt astăzi toţi criticii" [66] şi această linie „poate dispărea pentru moment", „dar nu poate muri şi va reapare la cea dintîi schimbare a momentului istoric" [67]. Concluzia e prin urmare optimistă.

Cît despre propria sa operă, criticul trăia cu convingerea desăvîrşirii ei. În scrisoarea publicată de Şerban Cioculescu în articolul-necrolog din 1943, Lovinescu, adresîndu-se lui Ion Petrovici

în legătură cu contractele sale la Casa Şcoalelor şi arătînd stadiul îndeplinirii lor, făcea această afirmaţie, pe drept cuvînt mereu citată cu valoare de simbol : „mi-am onorat semnătura“ [68]. Tot acolo, neprevăzînd fatalitatea ce se apropia (scrisoarea e din 24 iunie 1943) şi mizînd pe sănătatea ce părea că-i revine, el solicita contracte pentru încă două volume din seria *T. Maiorescu şi contemporanii săi* (sic !) cu termen de predare la... 1 ianuarie 1944.

După trei săptămîni însă, Lovinescu închidea ochii pentru totdeauna fără să-şi vadă terminată opera, dar nu şi fără a fi conştient că şi-a împlinit datoria, drept care, scria el încă în 1942, „trimite-i, Doamne, pe mult aşteptatul crainic izbăvitor, care dezleagă pe om de cazna lui şi sloboade-l pe robul tău E. Lovinescu“ [69].

Contribuţia lui la istoria literaturii române era astfel încheiată şi începea destinul ei postum, nu lipsit de avataruri, poate şi mai spectaculoase decît acelea din timpul vieţii. Era în ziua de 15 iulie 1943, la orele 9 dimineaţa.

Dispariţia lui Lovinescu a fost semnalată în aproape întreaga presă a momentului : necrologuri, note, relatări, omagii etc. In ziua de 18 iulie, rămăşiţele pămînteşti ale criticului erau incinerate la crematoriul Cenuşa în prezenţa unei asistenţe nu foarte numeroase, compusă din prieteni, frecventatori ai cenaclului şi partizani de idei. Au rostit cuvîntări Ion Petrovici, Pompiliu Constantinescu, Eugen Jebeleanu şi Dan Petraşincu. [70] Urna funerară avea să fie transportată mai tîrziu, conform unei dorinţe testamentare, la Fălticeni, pe meleagurile natale.

La ultima locuinţă a criticului, din fostul bulevard Elisabeta nr. 95 bis, au continuat un timp, pînă prin 1947, şedinţele Sburătorului, din iniţiativa unui grup de admiratori printre care mai ales Pompiliu Constantinescu, Felix Aderca, Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu. A luat fiinţă chiar o asociaţie a „Prietenilor lui E. Lovinescu“. Spiritul maestrului supravieţuise... Dar opera vieţii lui era încheiată. Rămînea în schimb viaţa operei.

BCUIASVICEF

II. IMPRESIONISM ŞI DOGMATISM

1. SENSURILE IMPRESIONISMULUI. 2. DRAMA LUI ARIEL. 3. DOGMATISMUL NECESAR. 4. ÎNTRE CONCEPŢIE ŞI METODĂ

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. SENSURILE IMPRESIONISMULUI

a. De la pictură la critică
b. Lecţia maeştrilor
c. Tentaţia artei

a. Cînd vine vorba de originea termenului de impresionism, se citează, de obicei, tabloul lui Claude Monet *Impression. Soleil levant* din 1872. Zărindu-l în expoziţia ce se deschide la 15 aprilie 1874 în Boulevard des Capucines, un ziarist, Louis Leroy, îi numeşte în derîdere pe pictorii „grupului din Batignolles" impresionişti. Odată creat, cuvîntul se răspîndeşte cu iuţeală, preluat şi asumat de pictorii înşişi, care-l transformă treptat într-un veritabil blazon. Noul curent se născuse.

Explicaţia este, fără nici o îndoială, aceasta pentru impresionismul plastic şi literar. Pentru cel critic, ivit, cum se ştie, şi mai tîrziu, este mai exact apelul la titlul volumelor lui Jules Lemaître *Impressions de théâtre* [1], a căror primă serie începe să apară pe la 1888, adică în acelaşi an în care celălalt mare critic impresionist, Anatole France, iniţia şi el ciclul celor patru tomuri din *La vie littéraire*. Termenul de „impression" fusese folosit şi mai devreme încă de Lemaître în prefaţa la primul volum din *Les contemporains* apărut în 1885.

A căuta însă drumul de la ipostaza artistică a impresionismului la aceea critică este foarte firesc, mai cu seamă că înrudirile de concepţie şi de procedură tehnică apar, *mutatis mutandis*, evidente. Şi totuşi cercetători şi filozofi ai culturii, printre care, la noi, un Lucian Blaga, găsesc, nu fără lux de argumente, că relaţia de cauzalitate nu trebuie stabilită de la un domeniu la altul pentru simplul motiv că adevărata cauzalitate o constituie o anumită unitate stilistică a epocii, generată de împrejurări mai adînci : „Asemănările, de atitudine şi de forme de realizare, scria Blaga, nu rezultă

din înrîuriri ; acestea sînt corespondențe de stil, niște fenomene mult mai adînci decît să poată fi explicate prin reciproce înrîuriri" și mai departe : „lămurirea analogiei în discuție trebuie căutată în ritmul istoric al stilurilor, care la fiecare pas a produs și va produce atari misterioase corespondențe" [2]. Și gînditorul român urmărește similitudinile în toate manifestările spirituale mai importante ale epocii, încercînd să le sistematizeze și să le determine notele comune. Există, după el, o fizică, reprezentată prin empirismul critic al lui Ernst Mach, și o psihologie formulată de Bergson, ambele deopotrivă impresioniste, caracterizate prin același refuz al metafizicii, printr-o întoarcere la „elemente", adică la senzații, iar în plan sufletesc, la nuanțe și la impresii. Atenția aceasta împinsă pînă la imponderabil o întîlnim sub cele mai diverse forme și în muzica lui Debussy și în pictura lui Monet sau sculptura lui Rodin și în poeziile lui Verlaine sau dramele lui Maeterlinck. Toate trăsăturile care unesc într-o viziune aparte atîtea planuri aparent eterogene sînt ecouri ale unei sensibilități comune a oamenilor dintre 1870 și 1900. [3]

Prin cîteva din obiectivele sale antiromantice, impresionismul nu este altceva decît o prelungire a naturalismului, stilul care-l precede. Și totuși el se deosebește de acesta, observă Blaga pe urmele lui Max Deri (*Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, 1920), prin schimbarea atitudinii față de natură : „Natura nu prezintă nicăieri și prin nimic elemente absolut invariabile, totuși naturalistul se străduia să redea natura cel puțin sub aspectul ei de *maximă constanță*, în vreme ce impresionistul redă, dimpotrivă, natura sub aspectul maximei *inconstanțe*. Naturalistul redă de fapt media unor impresii, impresionistul reține pura, singulara impresie. Naturalistul crede însă în lucruri de-o relativă substanțialitate, impresionistul nu crede decît în mănunchiuri întîmplătoare de impresii, care se schimbă de la o secundă la alta" [4]. Într-o asemenea modificare de optică stă rădăcina relativismului impresionist pe care îl vor amplifica atît critica lui Mach la adresa cunoașterii științifice, cît și ideile lui Bergson despre „durata pură". În treacăt fie zis nu e numai o întîmplare că prima lucrare a acestuia din urmă, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, apare cam în același timp cu inaugurarea principalelor opere critice ale lui France și Lemaître. Aceasta pune în lumină odată mai mult unitatea stilistică a epocii, unitate de care ne vorbește filozofia culturii și pe care marxismul nu o contestă nicidecum, explicînd-o doar într-un fel care îi este propriu.

Manifestat astfel mai întîi în plastică, literatură şi filozofie, impresionismul sfîrşeşte (e un fel de a spune !) prin a se impune în critică drept una dintre cele mai radicale mutaţii pe care le-a cunoscut această destul de tînără fiică a secolului al XIX-lea. Protagoniştii săi cei mai cunoscuţi, Anatole France şi Jules Lemaître, nu sînt lipsiţi însă deloc de precursori iluştri. Cercetătorii francezi împing izvoarele impresionismului pînă la Montaigne, dar de o filiaţie mai directă se poate vorbi numai de la Renan. Acesta împreună cu Taine constituie cele două mari spirite ale momentului, care domină cu autoritate toate iniţiativele intelectuale contemporane. În vreme ce Taine se îndreaptă către un dogmatism al cercetării literare încercînd să introducă aici, nuanţat, dar ferm, prerogativele metodei ştiinţifice, Renan accentuează asupra mobilităţii fenomenelor spirituale în raport cu epoca şi cu societatea. În accepţia lui, critica devine mai mult o operaţie exegetică, întrucît, după cum se exprimă Pierre Moreau, „elle n'est pas et ne saurait être un jugement fondé sur le canon d'une beauté absolue, car il n'y a pas de beauté absolue, les oeuvres ne valent que *relativement* à leur époque, par ce qu'elles expriment de la société qui les a produites, de la morale, de la religion dont vivait cette société, de son idéal humain" [5]. Este ideea de la care vor porni toate convingerile impresioniştilor.

Se recunoaşte uneori în Sainte-Beuve adevăratul părinte al impresionismului. [6] Lucrurile stau şi nu stau aşa, întrucît, prin plurivalenţa operei sale, marele maestru al criticii franceze poate îndreptăţi orice. Din el s-au revendicat deopotrivă şi tendinţele scientiste ale lui Taine care credea a fi realizat idealul înaintaşului său de a închega „l'histoire naturelle littéraire", şi tendinţele antipozitiviste care prevesteau impresionismul. O spune foarte precis tot Pierre Moreau, operînd şi distincţiile necesare : „La manière critique de Sainte-Beuve conduit à l'impressionnisme comme sa méthode critique à la science" [7]. S-a vorbit de aceea chiar de „ambiguïté de la critique de Sainte-Beuve" [8]. Impulsurile genialului critic au trebuit să se călească aşadar în retorta relativismului lui Renan pentru ca să rodească apoi într-o mişcare de anvergură. Renan rămîne deci autenticul părinte spiritual al impresioniştilor, lucru recunoscut de altfel şi de Lemaître şi de France mai mult decît o singură dată.

Oricum, concepţia critică impresionistă se organizează la confluenţa unor sugestii extrem de diverse, unificate totuşi prin cîteva idei directoare pe care e necesar să le privim mai îndeaproape. Ele

ne vor ajuta să înțelegem mai bine particularitățile impresionismului lovinescian care, asimilînd profund „lecția maeștrilor" săi, va izbuti totuși să se fixeze într-o ipostază proprie și originală, ba poate chiar, la un moment dat, paradoxală. Dar... să nu anticipăm.

b. După miracolul apariției lui Sainte-Beuve și după doctrina „științifică" a lui Taine, cea mai interesantă și mai importantă mutație din critica franceză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea a fost — cum spuneam — impresionismul. Reacție netă împotriva școlii deterministe, el a deschis perspective noi pornind de la tradiția sainte-beuve-iană și a contribuit chiar la instituirea unui nou statut al disciplinei critice. Afișînd un scepticism funciar față de posibilitățile științei, impresioniștii profesează deschis principiile subiectiviste, ceea ce va atrage la un moment dat un violent atac din partea lui Ferdinand Brunetière, reprezentantul cel mai autorizat al scientismului din critica franceză de la sfîrșitul veacului trecut. Un articol din 1889 al lui Georges Renard precum și volumul său din anul următor *Les Princes de la jeune critique* formulează critici la adresa lui Anatole France și a ideilor sale. Concomitent, Brunetière semnează trei articole importante în *Revue des Deux Mondes* (din 1 mai 1889, 1 noiembrie 1890 și 1 ianuarie 1891), căutînd să demonstreze lipsa oricărui fundament al criticii impresioniste și chiar primejdia pe care ea ar reprezenta-o. El îi asociază într-o categorie comună pe A. France, J. Lemaître și Paul Desjardins. Pledoaria sa vizează posibilitatea categorică a unei critici obiective.

Răspunsul celor împricinați nu va întîrzia. Cel puțin Anatole France dă replica în *Le Temps* la numai trei săptămîni după marele articol al lui Brunetière din 1 ianuarie 1891.

„Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, susținuse France încă în prefața primei serii din *La vie littéraire,* et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur oeuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même" [9]. De aceea „...la critique est, comme la philosophie et l'histoire, une espèce de roman à l'usage des esprits avisés et curieux, et tout roman, à le bien prendre, est une autobiographie. Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre" [10].

Întîmpinînd atacurile lui Brunetière, Anatole France se vede nevoit să dea explicaţii mai largi. El analizează şi respinge pe rînd obiecţiile adversarului, realizînd cu graţia-i caracteristică un document de bază al esteticii impresioniste. Negînd mai întîi apropierile dintre el şi Lemaître sau Desjardins şi, caracterizîndu-i în treacăt, France începe prin a-şi exprima admiraţia pentru critica lui Brunetière : „tandis qu'il trouve ma critique fâcheuse, je trouve la sienne excellente" [11]. Gest diplomatic sau simplă maliţiozitate ? Mai curînd, poate eleganţa unui polemist civilizat cum France va rămîne tot timpul.

Rezumînd apoi principalele observaţii ale lui Brunetière, el notează că în ideile sale nu trebuie văzut nici un „pyrrhonisme docrinal," ci doar „un lieu commun de philosophie naturelle", conform căruia „nous sommes condamnés à ne connaître les choses que par l'impression qu'elles font sur nous" [12]. Înţelegînd riscul unui scepticism absolut, France îl refuză afirmînd că, de fapt, el nu crede decît... „à la relativité des choses et à la succession des phénomènes" [13].

Cît priveşte posibilitatea de a ieşi din noi, revendicată de Brunetière ca un atribut al omului şi al demnităţii lui, criticul scrie : „Sortir, c'est beaucoup dire. Nous sommes dans la caverne et nous voyons les fantômes de la caverne" [14], formulînd astfel concepţia unui agnosticism şi a unui individualism absolut care, în alte locuri, atinge chiar ipoteza solipsismului. Observînd că şi Brunetière recunoaşte în simţuri baza cunoaşterii noastre, dar vorbeşte de posibilitatea dobîndirii unui adevăr obiectiv prin consimţămîntul universal, adică printr-un consens unanim al subiectelor asupra unei opere de artă, Anatole France invocă deosebirea ce există între ştiinţele exacte bazate pe raţiune şi critica de artă izvorîtă în primul rînd din intuiţie şi sensibilitate : „Car ce consentement, qui suffit pour former et conserver les sociétés, ne suffit plus s'il s'agit d'établir la supérionté d'un poète sur un autre", [15] întrucît „que dans le même pays deux hommes sentent absolument de la même façon tel vers de Virgile, rien n'est moins probable" [16].

Admiţînd totuşi că „en théorie pure, on peut concevoir une critique qui, procédant de la science, participe de sa certitude" [17], A. France constată numaidecît că în realitate lucrurile sînt foarte complicate, „si brouillés que le diable lui-même ne les démêlerait, bein qu'il soit logicien" [18]. Din atari motive „on ne peut prévoir aujourd'hui, quoi qu'on dise, le temps où la critique aura la rigueur d'une science positive et même on peut croire assez raisonnable-

ment que cette heure ne viendra jamais“ [19] şi, dacă totuşi poeticele nu încetează să apară, e pentru că „il vaut mieux encore parler avec incertitude des belles pensées et des belles formes, que de s'en taire à jamais“ [20]. Şi, chiar dacă misterele frumuseţii „ne se laisseront reduire en formules“, există totuşi o „ştiinţă“ care le abordează : „une science mêlée d'art, intuitive, inquiète et toujours inachevée. Cette science, ou plutôt, cet art existe : c'est la philosophie, la morale, l'histoire, la critique, enfin tout le beau roman de l'humanité“ [21].

Preocupat parcă de o întemeiere mai profundă a ideilor sale, Anatole France reia unele dintre afirmaţiile acestea în prefaţa la ultimul volum al *Vieţii literare*. El subliniază încă o dată vanitatea pretenţiilor ştiinţifice în estetică, „c'est-à-dire dans les nuages“ [22], pentru că „l'esthétique ne repose sur rien de solide. C'est un château en l'air“ [23]. Încercările de a o funda pe etică sau sociologie sînt neavenite întrucît aceste ştiinţe nu există, spune A. France, şi vor trebui să treacă milioane de ani pînă ce ele se vor constitui. „Mais, alors notre planète sera bien vieille et touchera aux termes de ses destins“. [24]

În fine, reluînd ideea consimţămîntului universal şi a tradiţiei, criticul pune în lumină noi aspecte, fundamentînd mai profund relativismul său dintr-o perspectivă, de data aceasta, istorică. Cum însemnătatea textului este deosebită prin faptul de a conţine izvorul unor convingeri lovinesciene, ne permitem a-l reda în întregime : „L'opinion presque générale, il est vrai, favorise certaines oeuvres. Mais c'est en vertu d'un prejugé, et nullement par choix et par l'effet d'une préférence spontanée. Les oeuvres que tout le monde admire sont celles que personne n'examine. On les reçoit comme un fardeau précieux qu'on passe à d'autres sans y regarder. Croyez-vous vraiment qu'il y ait beaucoup de liberté dans l'approbation que nous donnons aux classiques grecs, latins, et même aux classiques français ? Le goût aussi qui nous porte vers tel ouvrage contemporain et nous éloigne de tel autre est-il bien libre ? N'est-il pas déterminé par beaucoup de circonstances étrangères au contenu de cet ouvrage, dont la principale est l'esprit d'imitation, si puissant chez l'homme et chez l'animal ? Cet esprit d'imitation nous est nécessaire pour vivre sans trop d'égarement ; nous le portons dans toutes nos actions et il domine notre sens esthétique. Sans lui les opinions seraient en matière d'art beaucoup plus diverses encore qu'elles ne sont. C'est par lui qu'un ouvrage qui, pour quelque raison que ce soit, a trouvé d'abord quelques suffrages, en recueille

ensuite un plus grand nombre. Les premiers seuls étaient libres ; tous les autres ne font qu'obéir. Ils n'ont ni spontaneité, ni sens, ni valeur, ni caractère aucun. Et par leur nombre ils font la gloire. Tout dépend d'un très petit commencement" [25].

Ca şi Anatole France, Lemaître nu arată nici el vreo încredere oarecare în spiritul doctrinar. Pentru închegarea unei viziuni generale i se pare că „il sera toujours temps" [26]. Pînă atunci, prefaţîndu-şi primul volum din *Les contemporains* (1885), el declară că nu oferă altceva nimic decît „des impressions sincères notées avec soin" şi aşează întreaga sa acţiune sub semnul definiţiei sainte-beuve-iene a criticii, „cette aimable définition", cum zice Lemaître : „une grande et limpide rivière qui serpente et déroule autour des oeuvres et des monuments de la poésie", care „les embrasse d'une eau vive et courante, les comprend, les réfléchit..." [28]

Cînd Brunetière dezlănţuie campania sa anti-impresionistă, J. Lemaître se simte vizat din primul moment şi ţine să asigure că ar putea foarte bine şi el să judece „par principes et non par impressions" [29], „seulement alors, continuă criticul, je ne serait plus sincère. Je dirais des choses dont je ne serais plus sûr. /---/ Je ne sais, en somme, que me décrire moi-même dans non contact avec les oeuvres qui me sont soumises. /---/ Ce n'est pas de la critique ? se întreabă Lemaître. Alors c'est autre chose : je ne tiens pas du tout au nom de ce que je fais" [30]. Metoda savantă a lui Brunetière i se pare criticului impresionist o adevărată... tristeţe, pentru că „juger toujours, c'est peut-être ne jamais jouir" [31]. Apare astfel una din trăsăturile impresionismului : refuzul judecăţii de valoare, căreia i se preferă voluptatea degustării estetice. De pe cu totul alte poziţii, noua critică franceză de azi va relua prin G. Poulet, Starobinski, Richard acelaşi refuz al judecăţii estetice, de unde se vede că, într-adevăr, nimic nu se pierde, totul se transformă.

Totuşi, impresionismul nu renunţă nici la cultură, nici la istorie. Iată ideea într-o transcriere de mare fineţe intelectuală : „Lire un livre pour en jouir, ce n'est pas le lire pour oublier le reste, mais c'est laisser ce reste s'évoquer librement en nous, au hasard charmant de ma mémoire ; ce n'est pas couper une oeuvre de ses rapports avec le demeurant de la production humaine, mais c'est accueillir avec bienveillance tous ces rapports, n'en point choisir et presser un aux dépens des autres, respecter le charme propre du livre que l'on tient et lui permettre d'agir en nous..." [32].

Lemaître distinge desigur între cele două moduri de a face critică, considerînd că ideologia „exclut presque entièrement la

volupté" [33] mai ales că Brunetière — *horribile dictu* ! — rupe radical judecata de gust („Vous louez toujours ce qui vous plaît. Moi jamais !"), în timp ce „l'autre critique consiste à définir et expliquer les impressions que nous recevons des oeuvres d'art" [34], ceea ce nu înseamnă că ea refuză ideile generale, ci tocmai dimpotrivă : „Les raisons qu'on donne d'une impression particulière impliquent toujours des idées générales. On ne la peut motiver sans motiver à la fois tout un ordre d' impressions analogues. Et, sans doute, le critique «impressionniste» semble ne décrire que sa propre sensibilité, physique, intellectuelle et morale, dans son contact avec l'oeuvre à définir ; mais, en réalité, il se trouve être l'interprète de toutes les sensibilités pareilles à la sienne. Et ainsi il n'y a pas de «critique individualiste». Celle qu'on appelle ainsi, au lieu de classer les ouvrages, classe les lecteurs (ou les auditeurs). Mais ne voyez-vous pas que classer ceux-ci, c'est, au bout du compte, distribuer en groupes et juger ceux-là, et qu'ainsi la critique subjective arrive finalement au même but que l'objective, par une voie plus humble, plus couverte et peut-être moins aventureuse, puisqu'on est beaucoup moins sûr de ses jugements que de ses impressions ?» [35]. O asemănătoare tactică subtilă de conciliere va adopta la vremea lui şi Lovinescu.

Dar Lemaître, deşi mai puţin intransigent şi absolutist decît A. France, nu împinge lucrurile mai departe pentru că i se pare că orice alte considerente decît cele care rezultă din impresii sînt aluviuni străine de artă : „Il me semble bien que la sympathie artistique suffit, que le principal est de faire des peintures vivantes, et que c'est même le tout de l'art, le reste étant forcément autre chose : morale, religion, métaphysique" [36]. La drept vorbind, în ultimă instanţă, principiile lui Brunetière, ca ale oricărui spirit doctrinar, „ne sont peut-être que des sentiments qu'il érige en lois" [37].

Regulile şi clasificările pot fi interesante în sine, admite Lemaître, dar nu ne învaţă nimic precis despre operă. Singura cale rămîne deci „une lecture sympathique des oeuvres" [38], după care critica îşi urmează drumul procedînd la o serie de operaţii pe care Lemaître le reuneşte într-o definiţie completă şi foarte interesantă : „On devra d'abord analyser l'impression qu'on reçoit du livre ; puis on essayera de définir l'auteur, on décrira sa «forme», on dira quel est son tempérament, ce que lui est le monde et ce qu'il y cherche de préférence, quel est son sentiment sur la vie, quelle est l'espèce et quel est le degré de sa sensibilité, enfin com-

ment il a le cerveau fait. Bref, on tâchera de déterminer, après l'impression qu'on a reçue de lui, l'impression que lui-même reçoit des choses" [39]. Să recunoaştem deci că Lemaître se arată mult mai interesat decît scepticul France de a descoperi criticii resursele unor judecăţi întemeiate. In vreme ce autorul *Grădinii lui Epicur* respinge atacul lui Brunetiere mai mult printr-o atitudine inteligent şi superior blazată, criticul *Contemporanilor* caută argumente cît mai solide pentru apărarea poziţiei sale şi pare să facă la un moment dat chiar paşi decisivi spre o teorie *sui generis* a obiectivităţii. Ceea ce refuză constant este însă „l'esprit de géométrie", evident în numele celeilalte modalităţi definite de Pascal : „l'esprit de finesse", atitudine pe care o va reprezenta şi la noi Lovinescu de-a lungul întregii sale cariere.

Aceasta fiind situaţia adevărată a criticii, este limpede că regimul ei apare mult mai apropiat de acel al artei decît de celălalt, al ştiinţei. Principalul impediment ce se ridică în calea unei ştiinţe a artei este caracterul relativ al impresiilor noastre. Neputînd cunoaşte opera decît prin intermediul lor, iar acestea neavînd nici un fel de constanţă (vezi Blaga), nu sîntem îndreptăţiţi prin urmare nici de a generaliza. Să luăm mai întîi dependenţa operei de impresiile noastre. Cărţile îi apar lui Anatole France „infiniment moins précieux par ce qu'ils contiennent que par ce qu'y met celui qui les lit" [40]. Dar conţin ele într-adevăr şi altceva decît ceea ce le adăugăm noi ? La această întrebare, răspunsul criticului pare mai degrabă negativ de vreme ce nu putem ieşi din închisoarea propriilor noastre senzaţii şi impresii. În orice caz „quand nous les lisons, ces livres excellents, ces livres de vie, nous les faisons passer en nous. Il faut que le critique se pénètre bien de cette idée que tout livre a autant d'exemplaires différents qu'il a de lecteurs et qu'un poème, comme un paysage, se transforme dans tous les yeux qui le voient, dans toutes les âmes qui le conçoivent" [41].

Dar nici impresiile unui aceluiaşi cititor nu sînt identice în fiecare moment pentru că „changeants, nous contemplons un monde qui change" şi nu putem fi siguri „que de notre impression du moment" [42].

„Comment donc, se întreabă atunci pe bună dreptate Jules Lemaître, la critique littéraire pourrait-elle se constituer en doctrine ? Les oeuvres défilent devant le miroir de notre esprit ; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l'intervalle, et quand, par hasard, la même oeuvre revient, elle n'y projette plus la même image" [43]. Tocmai de aceea critica nu poate pretinde mai

mult decît să definească „l'impression que fait sur nous, *à un moment donné*, telle oeuvre d'art où l'ecrivain a lui même noté l'impression qu'il recevait du monde *à une certaine heure*" [44] (s.n.). În felul acesta, Lemaître, care susținuse mai de mult că „il y a une partie de notre «moi», à chacun de nous, qui peut intéresser tout le monde" [45], își anulează orice intenție de a fundamenta o anumită obiectivitate a judecății critice și duce ideea inconstanței impresiilor noastre pînă la ultima consecință, quasi-absurdă, contestînd chiar unitatea imaginii individuale. La o scară mai largă, în acord cu relativismul său istoric, Anatole France se arătase și el deosebit de interesat de o lucrare care ar urmări „l'histoire des variations de la critique sur une des oeuvres dont l'humanité s'est le plus occupé, *Hamlet*, la *Divine Comédie* ou l'*Iliade*" [46]. Căutîndu-și precursorii pentru concepția sa asupra „operei deschise", Umberto Eco i-ar fi putut cita la loc de cinste pe impresioniști. Ei sînt printre aceia care au subliniat mai insistent variabilitatea obiectului estetic.

Tocmai dată fiind această variabilitate istorică și individuală a operei, critica trebuie să se limiteze la pretenții mult mai modeste. „Le plaisir qu'une oeuvre donne est la seule mesure de son mérite" [47] și din această cauză „vaine comme doctrine, forcément incomplète comme science, elle (critica — n.n.) tend peut-être à devenir simplement l'art de jouir des livres et d'enrichir et d' affiner par eux ses impressions" [48]. Astfel, complementul și, mai mult decît atît, corectivul chiar al scepticismului impresionist devine epicureismul și hedonismul estetic [49]. Infiltrația acestei atitudini în opera lui Lovinescu este certă, plăcerea estetică și deci psihologismul constituind pentru el, cum vom vedea, însuși pivotul teoriei despre mutația valorilor.

*

Cînd se vorbește despre impresionism, se citează de regulă și numele lui Émile Faguet, profesor sorbonard cu vastă activitate critică și conducătorul tezei de doctorat a lui E. Lovinescu. Legăturile autorului „celor patru secole" cu impresionismul sînt într-adevăr interesante de precizat mai ales că girul unor posibile confuzii l-a semnat, ca să zicem așa, însuși Lovinescu. E de menționat mai întîi că aproape toți specialiștii francezi îl înregistrează pe Faguet la alte capitole decît acela al criticii impresioniste, caracterizîndu-l

într-un mod cu totul aparte drept universitar, intelectualist, tradiționalist etc. Chiar impresionistul Lemaître, portretizîndu-l cu mare exactitate într-una din sclipitoarele sale „figurine" (specie împrumutată și ea de Lovinescu) constată că Faguet este „un pur «cérebral», un pur «intellectuel»", „un «logicien»" [51], „est le critique le plus austèrement «objectif» que je sache /.../. Nul ne tient sa personne plus strictement absente de ses ouvrages" și, în fine, nimeni nu e „moins possédé (dans ses grandes études) par le désir de plaire" [52]. Subliniind ceea ce numește el „son scrupuleux objectivisme critique" [53], Lemaître regretă chiar că „il ne lui manque qu'un peu de sensibilité, un peu de tendresse, un peu de paresse, un peu de sensualité..." [54]. Elogiază în schimb refuzul sistemului din teama de prea mult arbitrar și prea multă ipoteză. [55] Altfel însă gîndirea lui Faguet îi apare ca „une des pensées par qui les choses sont le plus profondément comprises et *le moins déformées* ; une pensée calme, incroyablement lucide, d'une pénétration sereine" [56]. Cine citește așadar portretul lui Lemaître nu găsește elementele esențiale comune între Faguet și impresioniști.

Interesant este că Lovinescu însuși își considera maestrul recunoscut drept „nu un critic al poeților și al operelor de sensibilitate, ci un critic al ideilor" [57], iar altundeva : „În prima linie e un logician" [58]. Cu toate acestea discipolul nu ezită să-l înregistreze printre impresioniști, numindu-l chiar „reprezentantul cel mai de frunte de astăzi al impresionismului în critică" [59].

Unde se află adevărul ? Negreșit, Émile Faguet este un spirit alert și inteligent, suficient de blazat pentru a nu accepta constrîngerea nici unei reguli în afară de aceea a propriei sale gîndiri. Sistemul îi repugnă îndeosebi, sub orice formă s-ar prezenta. Uneori cochetează chiar cu impresioniștii afișînd un relativism care însă nu-l cuprinde în întregime. Scriind odată despre Brunetière și amintind de influența lui Comte, Faguet nota : „Jamais, du reste, ni lui ni moi n'avons renié ce grand maître" [60]. Poate să pară curioasă această asociere cu Brunetière de care-l desparte cel puțin un lucru fundamental : repudierea dogmatismului. Și totuși, oricît ar fi de surprinzător, Faguet se instalează uneori — și nu în probleme minore — pe aceleași poziții cu autoritarul său contemporan. Ca și acesta de pildă, el disociază cu hotărîre între gust și spiritul critic susținînd că „le goût peut être considéré comme le contraire même de la critique" [61]. Gustul ar fi „l'analyse de mon esprit même faite à propos de ce que je lis", iar critica dimpotrivă „consiste à se rendre compte de l'esprit d'un autre, et à se transformer,

s'il se peut, en lui pour le mieux entendre" [62]. Faguet crede totuşi că antinomia se poate rezolva „dans les esprits bien faits" [63], unde critica şi gustul profită reciproc precizîndu-şi totuşi fiecare domeniul şi îndeplinindu-şi fiecare propriul oficiu.

Să concedem acum că acestea nu sînt frămîntările unui impresionist, cel puţin nu ale unuia de rasă pură. Avea dreptate Daniel Mornet să vadă în el „un équilibre très classique et très français" [64], care-l împiedică să se apropie de extreme, fie ele dogmatice, fie impresioniste.

Marele prestigiu al lui Faguet („singurul om de la care am învăţat ceva" [65]) asupra lui Lovinescu a influenţat, credem, într-o măsură apreciabilă asupra evoluţiei criticului român spre un concept de impresionism epurat de exagerări şi intoleranţă.

*

Acest excurs asupra criticii franceze de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru s-ar putea opri aici, dacă n-ar risca să creeze o imagine foarte parţială despre ecourile spirituale pe care le-a resimţit Lovinescu în anii formaţiei sale. Fie numai şi cu titlu informativ, este absolut necesar să lărgim aria trimiterilor noastre, deşi, fatalmente, ea va rămîne tot fragmentară. Întinderea culturii franceze a lui Lovinescu este destul de mare, lecturile sale sînt foarte atente. Prin 1907 îi mărturisea lui Mihail Dragomirescu intenţia de a realiza un întreg volum „asupra criticilor moderni ai Franţei (deocamdată) : É. Faguet, Lemaître, A. France, Doumic, Pellissier (*pe care îi cunosc în completa lor întregime* — s.n.), Brunetière (pe care mi-aş da silinţă să-l cunosc — o muncă cam de travaux forcés)" [66].

Analiza atentă a operei sale scoate la lumină incidenţe mult mai numeroase : Jean-Jacques Weiss, Jean-Marie Guyau, Émile Hennequin, H. Taine etc., pentru perioada de tinereţe, şi Remy de Gourmont, Paul Valéry sau Albert Thibaudet pentru mai tîrziu. În mod firesc influenţele sînt mai transparente pentru prima perioadă, estompîndu-se apoi treptat. Cum ele nu merg însă pe linia problemei care ne preocupă aici şi anume impresionismul, nu le vom urmări decît la locul potrivit, în măsura în care textele ne vor obliga. Deocamdată n-am vrut decît să atragem atenţia asupra pericolului de a limita sfera interesului lovinescian numai la o parte a criticii franceze. E drept, contactul cu impresionismul

a fost decisiv, dar el nu este și nu va rămîne singurul. Spiritul latin, în speță cel francez, constituie marea și „eterna" iubire a lui E. Lovinescu.

c. Tot astfel arta este marea și „eterna" lui nostalgie. Cu toate încercările sale de a atesta ideea unei preocupări predominant critice, e limpede astăzi că intenția beletristică a fost cel puțin egal de puternică. „Se poate spune, scria Șerban Cioculescu, pe bună dreptate, că d. Lovinescu a debutat în critică cu o profesie de necredință în critică și cu rezerve mintale de mari ambiții creatoare" [67]. Mai mult decît atît, e foarte posibil ca aspirația spre creație să-l fi devorat în secret cu și mai multă insistență, de vreme ce, în fața unor categorice insuccese literare, el nu se descurajează. Totuși putem conchide acuma că lipsa de ecou a literaturii sale din tinerețe l-a determinat să se fixeze mai bine la critică, ceea ce a putut crea pentru un timp impresia unei renunțări la veleitățile artistice. Subliniind această „renunțare la ambițiile literare din trecut", tot Șerban Cioculescu exclama : „Dureroasă amputare și salutară!". Dar tot același nota imediat că, de fapt, „creatorul" din Lovinescu n-a dispărut cu desăvîrșire, ci s-a retranșat în opera critică și mai ales în *Figurine*. [68]

Într-adevăr, ratînd pe rînd toate intențiile sale beletristice, Lovinescu nu le-a abandonat cîtuși de puțin, ci le-a deturnat numai spre critică, în care a văzut deopotrivă cu impresioniștii o formă de artă, o „a zecea muză". Este atitudinea pe care și-a păstrat-o cu hotărîre pînă la sfîrșitul vieții, considerînd, desigur, că, prin asimilarea criticii cu creația, îi poate spori demnitatea.

Dincolo de această incidență însă, Lovinescu și-a reluat cu surprinzătoare perseverență planurile creatoare după 1930, scriind, în aproximativ zece ani, nu mai puțin de opt romane pentru ca să lăsăm de o parte cele patru volume de *Memorii* izvorîte și ele, în mod evident, dintr-o tentație de artă, dar privite de critic mai degrabă ca o completare a *Istoriei literaturii contemporane* [69].

Literatura beletristică a lui Lovinescu, oricîtă complexitate și oricîtă modernitate i s-ar descoperi din perspectiva mai curînd a prestigiului critic [70], este o literatură iremediabil debilă. Ceea ce i-a lipsit întotdeauna autorului ei a fost puterea de creație epică. Romanele sale sînt de o artificialitate vizibilă, sînt opere „cerebra-

le“ [71], dar nu numai ele, ci întreaga literatură de imaginație a criticului. Interesul lor vine numai de acolo că sînt expresia unei mari personalități și atunci, vorba lui Călinescu: „De vreme ce este stabilit că d. Lovinescu e o personalitate, orice scrie d-sa, în orice gen, interesează“ [72]. Circumscrisă în asemenea cadre, creația literară lovinesciană își păstrează neștirbită valoarea de document psihologic și artistic. Ea pune în lumină nu calitățile prozatorului epic, ale creatorului de tipuri, ci ale unui analist atent la propria psihologie, nu înviată cu mijloacele specifice ale romancierului, ci sterilizată de viață și decantată în formule memorabile ieșite de sub pana unui mare moralist de structură clasică. Arta de moralist a lui Lovinescu este adevărata piatră de rezistență a romanelor sale și cine gustă rafinamentul meditației reci și al stilului denudat de emoție va resimți oricînd plăcerea intelectuală a unor astfel de cărți.

Inautenticitatea viziunii concrete a realului e compensată prin incisivitatea unui spirit amar și a unei inteligențe de certă subtilitate și eleganță. Se poate zice prin urmare că, în fond, literatura lui Lovinescu interesează tot prin calitățile critice, după cum Călinescu interesează în critica sa tocmai dimpotrivă prin excelentele sale daruri de creator literar. Unul este critic în tot ce scrie, celălalt artist. Rezultă de aici că metoda cea mai sigură nu poate fi în ce-l privește pe Lovinescu de a induce de la literatură spre critică, ci, invers, de a evidenția în beletristica lui prezența acelorași trăsături ce-i definesc critica.

Cu toate eșecurile pe care nu se poate să nu le fi simțit ca atare, Lovinescu nu s-a arătat niciodată convins de inutilitatea eforturilor sale literare. În 1937 mai vorbea încă despre „o ascensiune literară probabilă“ [73]. Faptul de a fi dispus testamentar ca *Mălurenii* să nu se publice niciodată [74] nu dovedește decît regretul de a nu-și fi putut definitiva opera și oroarea de nedesăvîrșit. Un roman masiv ca acela nu fusese scris desigur numai pentru sertar, dovadă publicarea lui fragmentară și insistența cu care vorbește despre el în corespondența cu Hortensia Papadat-Bengescu. [75]

Dar dacă Lovinescu nu s-a lăsat descurajat vreodată, el a înțeles în schimb mai bine adevărata sa situație și a circumscris-o cu luciditate ca nimeni altul: „... pentru mine, declara el în 1937 în cadrul unui interviu, «literatura» nu reprezintă o stare naturală: nu fac literatură, cum fac brazii rășină. Pentru a o face trebuie să

mă transpun într-o adevărată transă, într-o dispoziție specială și să îndeplinesc o sforțare destul de mare" [76]. De altfel, criticul a repetat de mai multe ori, și înainte și după această mărturisire, ideea transei necesare scrisului, legînd-o de teoria sa despre originea muzicală atît a creației literare, cît și a celei ideologice. În felul acesta el a năzuit să creeze o bază comună criticii și literaturii pentru a justifica disponibilitățile sale și ale oricărui spirit în genere.

Obiecțiile cu privire la caracterul dublu al activității lui l-au enervat încă din tinerețe, fără să-l determine să-și schimbe atitudinea : „Oricum, nu mă voi abate din drumul meu, scria el în 1908. Voi face ceea ce am făcut și pînă acum : critică pentru nuveliști și nuvele pentru critici" [77]. Părerea că un critic literar nu poate și nu trebuie să scrie literatură i se pare absurdă întrucît „un scriitor nu-și poate schimba sufletul, dar genul literar, da" [78].

După zeci de ani, Lovinescu va relua în fine ideea raportului dintre critică și creație într-o viziune mai sigură și quasidefinitivă, susținînd că, de fapt, „criticul este ca orice talent : o disponibilitate" [79] și, pentru a-și schimba instrumentele cu cele ale prozei beletristice, s-ar cere doar „o educație profesională" [80]. Cît privește critica modernă, aceasta este ea însăși o formă de artă și Lovinescu aduce argumente a căror greutate nu o vom discuta aici, întrucît ne interesează deocamdată numai problema vocației artistice a criticului. Că ea se află cu certitudine abia în critica lui, acesta este un adevăr incontestabil care implică însă aspecte ce depășesc marginile cercetării noastre.

Este de reținut pentru moment doar epopeea încercărilor lui Lovinescu de a asigura criticii, într-o formă sau alta, supraviețuirea pînă dincolo de hotarele ei firești. Depărtîndu-se de literatura proprie, prin acțiunea critică, el n-a părăsit niciodată intenția creatoare, ci a transplantat-o odată cu sine asupra unui domeniu considerat pînă atunci la noi impropriu artei. Impunînd criticii imperativul creației, Lovinescu a căutat, fără îndoială, să-i dăruiască oricît de puțin din eternitatea artei, de care, teoretic, s-a îndoit, dar în care, instinctiv, a crezut întotdeauna : „Cu ajutorul unei foi de hîrtie putem cuceri tot universul ; gîndul incendiază infinitatea timpului... Sîntem o forță uriașă ; din materialul fragil al cuvintelor am clădit construcții arhitectonice ce au încremenit de mii de ani în amintirea oamenilor și nu se vor împrăștia decît odată cu rasa. Nu lucrăm numai dintr-o satisfacție imediată și

dintr-un spirit de dominație temporară, ci escaladăm cerul și eternitatea, cu frînghia de mătase împletită a versului sau a gîndului subtil și sonor. Voim să ne prelungim ființa pieritoare prin eternitatea artei" [81]. Apare limpede acuma că, dacă impresionismul o motivează ideologic, tentația artei este, temperamental, o expresie dramatică a setei de absolut.

Relativismul constituie adesea, cum s-a observat de mult, o mască a unui absolutism pe cît de nostalgic și dezamăgit, pe atît de imperios. Și Lovinescu era relativist...

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. DRAMA LUI ARIEL

a. Influenţe şi etape
b. Disputa din 1909
c. „A zecea muză"
d. Bilanţuri nemulţumite
e. Eclectism şi indecizie

a. În 1909, Lovinescu publică în *Convorbiri critice* o „fantezie" intitulată *Ariel*. Împrumutîndu-şi personajul din *Faust*, criticul îl face să aspire la o ţintă îndepărtată şi nobilă : palatul de cleştar al Adevărului. Toate ispitele care-i apar în drum, lăudîndu-i frumuseţile naturii şi ale vieţii şi încercînd să-l determine să renunţe, nu izbutesc să-i zdruncine hotărîrea, deşi călătoria devine tot mai obositoare şi tot mai îndelungată. Cu cît se apropie de el, palatul pare să se îndepărteze mai mult. Dar iată, în fine, că, sub chipul unei zîne de neasemuită frumuseţe, i se arată Poesis şi argumentele ei, unite cu acelea ale întregii naturi îmbietoare, îşi fac, de data aceasta, efectul : Ariel alege viaţa şi iubirea în schimbul Adevărului pierdut în zări inaccesibile. Şi astfel „nu s-a mai gîndit pe urmă niciodată la palatul de cleştar" [82].

Cînd, în acelaşi an, 1909, Lovinescu deschidea seria *Criticelor* sale, el aşeza în fruntea primului volum această schiţă „în loc de prefaţă" [83]. Şi lucrul nu era de loc întîmplător pentru că, într-adevăr, Ariel simbolizează, prin peripeţiile, aspiraţia şi renunţarea sa, însuşi zbuciumul tînărului critic. Şi într-un anume sens această dramă a lui Ariel este drama întregii sale cariere. Între tentaţia frumuseţii şi nostalgia adevărului, Lovinescu a trăit o evoluţie cu adînci semnificaţii nu numai pentru sine, dar şi pentru destinul criticii în general. Etapele sau, mai bine zis, „actele" acestei drame sînt numeroase şi nu le putem urmări decît în momentele lor fundamentale.

Relativist şi sceptic prin natura lui, chemat deci spre critica impresionistă franceză prin „afinităţi elective", Lovinescu parcurge

prima perioadă a activității sale sub influența mărturisită a lui Émile Faguet: „Pasiunea mea faguetiană era, de altfel, cu mult mai veche, deoarece /.../ în lectura criticelor lui am resimțit, încă din copilărie, cea mai puternică emoție estetică, iar, mai tîrziu, numai prin influența lui am debutat printr-un polemism sceptic și printr-o expresie dialogică nepotrivită temperamentului meu. Sugestia criticei lui Faguet s-a dezlănțuit atît de integral, încît nu mi-a lăsat nici libertatea spirituală de a delimita măcar sub forma noțională elementele intrate în compoziția ei“ [84]. Stilul criticului francez pare să-și fi lăsat îndeosebi amprenta asupra primelor articole ale lui Lovinescu. „Ceea ce m-a cucerit în arta lui Faguet, pînă la abdicarea de sine, a fost mai ales intensitatea vieții realizată prin improvizație, vervă și printr-un stil adaptat ritmului vorbirii“ [85].

E apoi relativismul care, deși de inspirație faguetiană, se apropie mai degrabă de subiectivismul radical al lui Anatole France. Ca și acesta din urmă, Lovinescu nu crede în posibilitatea de a ieși din noi: „cum aș putea să fiu obiectiv, se întreabă el, să mă adîncesc în contemplația dezinteresată a lucrurilor înconjurătoare, prin care numai se poate ajunge la culmile frumuseții, cînd peste toate arunc umbra mea, eul meu imens, pe care-l amestec de-a valma cu toate și prin a cărui prismă îngustă, văd tot ceea ce-mi trece pe sub ochi?“ [86]. „Vedem noi vreodată ceea ce *este* cu adevărat? Sînt lucrurile așa cum ne par nouă?“ [87] Iată ceva de care Lovinescu se îndoiește aproape categoric. De aceea el nu face caz de nici un fel de certitudini în critică și ironizează constant pe cei care le afișează: „Teoreticienii sunt viermi de mătasă, ce nu fac însă mătasă“, iar „D. Sistem e acel ce construiește foarte frumoase clădiri cu o osatură de fier foarte bine legată. Mai lipsește siguranța premiselor pentru ca clădirea să fie înțepenită pe veci în maiestatea sa. Dar premisele sînt ceea ce e temelia unei case. Prin urmare nu e (sic!) un lucru mărunt“ [88]. Lecția istoriei nu justifică nici un fel de perpetuare a dogmatismului sub forma afirmațiilor absolute: „Dogmele au pierit, trebuie să piară și afirmațiile absolute... trebuie să fim mai mlădioși; trebuie să știm că trăim într-o lume de nuanțe... și nu e nici un fapt în lumea abstractă, care să poată fi țintuit într-o formulă — unică și intangibilă. Totul e mai *aproape așa* decît *așa*... De această relativitate trebuie să ne pătrundem — din ea izvorăște o bunăvoință mai mare, dar și o comprehensiune mai largă, căci atunci înțelegem și nuanțele...

Pentru a discuta aşadar o problemă de artă, trebuie să avem *o convingere,* dar trebuie să mai avem chiar în gîndul nostru că : orice convingere e un fel de a vedea. Şi sunt atîtea feluri de a vedea !..."[89]

Spiritul de doctrină nu se poate aşadar întemeia decît cu riscul unilateralităţii şi, în ultimă instanţă, al deformării adevărului, care e mobil şi divers. Tot ce-i rămîne criticului este să se rezume la propriile sale impresii : „eu nu fac critică cu certitudini apocaliptice sau de doctrină, scria Lovinescu cu transparentă aluzie la Iorga. Sunt un simplu cetitor ce-şi are senzaţiile lui, străbătînd o carte ; pe acestea le dau drept ceea ce pot valora. Altceva mai mult nu vreau şi, după părerea mea, nici nu se poate voi" [90].

Poziţia este identică — se vede limpede — cu a impresioniştilor. Şi, tot pe urmele lor, Lovinescu proclamă şi caracterul artistic al criticii. El este convins că disciplina critică nu are decît de folosit prin apropierea de literatură : „cu cît ea se va apropia de literatura curată, amestecîndu-şi uneori hotarele, după nevoie, cu atît va cîştiga" [91]. „Critica nu e o ştiinţă şi nici nu există o critică ştiinţifică sau dogmatică..." [92] ; „un critic nu poate fi dogmatic, pentru că n-are o dogmă, atît timp cît aprecierea estetică va sta în gustul nostru, atît de variabil" [93]. Fiind, dimpotrivă, o artă, critica „cere multe din calităţile pe care le are artistul". Or, zice Lovinescu mai departe, „între aceste, printre cele dintîi se află şi puterea de simpatie şi de entuziasm" [94]. De aceea criticul „trebuie să fie prin excelenţă impresionabil şi vibrant" [95] ca să poată aprecia cum se cuvine opera ce i se oferă. Distingem aici nu altceva decît principiul îndrăgit de impresionişti al „lecturii simpatice" şi al criticii frumuseţilor, „critique des beautés", noţiune cu o îndelungată tradiţie în literatura franceză.

O atare poziţie îi va atrage foarte curînd lui Lovinescu eticheta de „diletant talentat" [96], dar nu mai mult decît atît, iar vestitul Caion îl va considera chiar „lipsit cu totul de putinţa judecăţii" şi va declara că preferă „a ceti pe scriitorii citaţi de d-l Lovinescu în original şi să nu mă mulţumesc cu trunchierile neinteligente ale oricărui nechemat" [98]. Cum alte asemenea opinii cu intenţii mai mari sau mai mici de denigrare nu contează şi cum un adversar redutabil ca Iorga se restrînge la mici notiţe de mari răutăţi verbale, singurul critic serios al lui Lovinescu este în această vreme G. Ibrăileanu. El îi va aminti autorului *Paşilor pe nisip* că, dacă nu e o ştiinţă, critica e, în schimb, ştiinţifică [99] şi nu trebuie confundată cu maniera judecătorească, aşa cum face Lovinescu [100],

întrucît ea e „interpretativă". Dar, spune Ibrăileanu, „critica este și o *artă*, în acel sens că ea *reconstituie personalitatea artistului*" [101]. Lovinescu însă practică o altă formulă a criticii ca artă și anume aceea a scrisului frumos : „Lovinescu scrie frumos și dacă avem de făcut vreo rezervă e că scrie prea frumos. Și avem o bănuială, pe care vom formula-o cu toată sinceritatea : dl. Lovinescu ține mai mult la stil decît la ceea ce are de spus și, dacă i se prezintă, într-o chestie, două soluții, D-sa o va alege pe aceea care se pretează la mai mult stilism, la mai frumoase anecdote și citații, la o atitudine mai... estetică". Tocmai de aceea „chestia în sine, adevărul, sunt pentru dl. Lovinescu pe al doilea plan, — căci d-sa este un sceptic rafinat..." [102].

Nu încape îndoială că, în esență, reproșurile lui Ibrăileanu erau justificate. Nu spunea Lovinescu însuși : „Sunt cu deosebire sensibil la stil..." [103] ? Și nu va recunoaște el singur mai tîrziu că departe de a folosi acțiunii sale combative antisămănătoriste, maniera stilistică a deservit-o ? : „Asocierea unei atitudini de luptă cu un scepticism sistematic înseamnă însă o minare a propriei sale poziții spirituale, întrucît, din moment ce totul e controversat, orice atitudine trece și ea în planul incertitudinii. Nu numai iritant prin exces și ostentație, scepticismul *Pașilor* reprezintă, așadar, și o lipsă de tactică în lupta întreprinsă împotriva sămănătorismului, îndărătul căruia străjuia afirmația categorică a unui om cu certitudini providențiale" [104].

Lovinescu iese totuși din faza *Epocei* și a *Pașilor pe nisip* fără să-și schimbe esențial convingerile, dar evoluînd, din punct de vedere stilistic, într-o zodie, de data aceasta, franciană. [105] Cum nu urmărim în mod special metamorfozele stilului, revenim în planul ideologic. Aici reîntîlnim vechile principii fundamentînd relativismul și subiectivismul criticii, cordialitatea ei, aspectul artistic. Preocuparea majoră pare să fie acum închegarea unui statut etic al criticii, a cărei atitudine față de literatură nu-l satisfăcea întotdeauna pe Lovinescu. I se părea, și nu fără motive, că în calea afirmării talentului se ridică adesea prea multă răutate și prea multe patimi dezlănțuite și de aceea clama : „Vin cu ramura de măslin... Criticul să închidă ochii și să tacă dinaintea micilor patimi omenești. Grija lui să se îndrepte spre tot ce e frumos, sau poate deveni frumos, înlăturîndu-se oarecare greșeli" [106]. Cît privește nonvaloarea, ea trebuie numai ignorată, pentru că : „scriitorii, chiar cei lipsiți de talent, nu fac nici un rău nimănui" [107]. În altă

parte, Lovinescu aseamănă acțiunea criticului cu o ploaie binefăcătoare fără de care însești izvoarele creației ar seca. [108]

Singura inclemență a lui pare să se îndrepte numai împotriva criticii nepricepute și fără talent pe care o consideră „de neîngăduit" [109]. Și totuși, nu e singura : Lovinescu se dovedește un polemist inflexibil cînd e vorba de o literatură pe care ideologia sa în formare o dezavuează în mod categoric. Așa se explică execuția rezolută a unui Vasile Pop, pe care Iorga îl așezase alături de Sadoveanu. După ce susținuse din nou : „Critica în genere n-are menirea de a se preocupa de ce nu e literar" [110], Lovinescu concede totuși „că și criticii au uneori o menire distrugătoare, din cele mai prețioase și cu un oareșcare rost social..." și analizînd „opera" lui Pop conchide că acest „scriitor de literatură isterică și trivială ar trebui izgonit din cîmpul literei tipărite" [111]. Iată un ton care nu suferă de nehotărîre.

Pentru că, dacă Lovinescu este pentru bunăvoința criticii față de talent, el se ridică fără ezitare împotriva unei critici laudative în genul celei de la *Sămănătorul* : „noi am dori ca tam-tamul acesta critic să înceteze. Exaltarea lucrărilor, chiar de valoare, nu aduce nimănui nici un folos". „Voim să ni se vorbească cu cumpătare și *pentru veșnicie* despre orice ; să nu ni se proclame talente mari, care sînt încă destul de mici (de ex. : d. V. Pop), și să nu ni se spună că cutare nuvelă este una din cele mai bune ce s-a scris în românește, cînd, în realitate, nu e decît o mediocră povestire (*Frant* al d-lui E. Gîrleanu)" [112]. Atitudinea datează din 1905, dar acum, în etapa colaborării la *Convorbiri critice*, ea se prelungește prin cîteva articole care anunță un criticism din ce în ce mai sever.

b. Cel mai important eveniment al acestor ani este însă polemica de idei cu Mihail Dragomirescu „în jurul impresionismului în critică".

Director al *Convorbirilor critice*, junimist dizident și prieten mai vîrstnic al lui Lovinescu, Mihail Dragomirescu urmărea cu simpatie, deși nu fără anume rezerve, activitatea tînărului său confrate nerăbdător să se afirme și de o independență de spirit rar întîlnită. [113] Harnic colaborator al revistei, Lovinescu promovează, cum era și firesc, linia critică proprie temperamentului și convingerilor sale, fără a o teoretiza decît în treacăt. Cînd însă formulează într-un articol programatic principalele idei ale crezului său impresionist, Dragomirescu nu va întîrzia să-i riposteze. Cu

aceeași îngăduință bonomă care l-a caracterizat totdeauna, dar nu cu mai puțină fermitate, el face un întreg proces, nu numai concepțiilor lovinesciene, dar și impresionismului în general. Această dispută, care are loc în 1909, în paginile *Convorbirilor critice*, reprezintă un moment remarcabil în istoria criticii românești și însemnătatea lui n-a fost încă subliniată într-o măsură corespunzătoare. [114]

Ce susține în fond Lovinescu ? Disociind mai întîi între artă care „trăiește prin ea /.../, și nu are nevoie de recunoașterea nimănui" [115] datorită calităților artistice intrinseci, și critică, a cărei însemnătate atîrnă de „greutatea pe care i-o recunoaștem noi" [116], el observă că această greutate nu i-o poate conferi criticii decît „autoritatea morală" [117]. Necesitatea și importanța corectitudinii criticului o afirmase Lovinescu mai de mult [118], acum el face din latura morală o adevărată problemă, pornind mai ales de la faptul că impresionismului i se impută tocmai lipsa oricărei autorități. Rezemîndu-se în judecățile sale pe impresii fugare, critica impresionistă nu poate convinge „dacă nu-și dă silința de a alege din acest vălmășag de senzații și de impresii, adevărata judecată rece și nepărtinitoare care să stea în dreapta adevărului" [119]. Criticul trebuie „să-și închege o părere obiectivă, neschimbată și sprijinită pe toate canoanele estetice" [120], altfel „părerile lui rămîn numai niște impresiuni, uneori foarte fine și subtile, dar, în definitiv, nu mai întemeiate decît cele ale noastre, ale tuturor. Le putem gusta fără a crede în ele. Îndărătul lor nu zace nici o autoritate ; și adevărata critică purcede de la un principiu de autoritate" [121].

Citînd asemenea puncte de vedere, Lovinescu încearcă însă să demonstreze că, de fapt, impresionismul este înțeles greșit ca o „înșirare slobodă de impresii, fără răspundere și fără sancțiune" [122]. În realitate „îndărătul lor e totuși o autoritate" [123]. Și criticul definește impresionismul drept nimic altceva decît un procedeu de „reducere la elementele esențiale ale unei idei" [124], urmărind „a ne da oarecum reprezentarea grafică a ființei morale a scriitorului" [125]. „Însușirile sufletești sunt numeroase, dar nu de o egală însemnătate ; ele sunt înșirate pe o scară de valori, de care trebuie să ținem seama. Fără a le reduce la o singură *faculté maîtresse*, cum făcea Taine, ele se pot încă subsuma în însușiri mai generale, ce subordonează pe celelalte" [126]. A izola aceste „centre subsumătoare" [127] și a le studia ocolind orice elemente nesemnificative printr-o simplificare necesară ar fi deci „menirea criticii impresioniste" [128]. Procedeul, definit astfel, ar tinde așadar către sinteză,

într-un mod direct, spontan, intuitiv, evitînd analiza, această „operă de înjosire" [129], cum a numit-o odată Ralea.

Acesta fiind impresionismul, el nu este de loc incompatibil întrucît, „trebuind să deosebească numai esențialul, ea (critica impresionistă — n.n.) are nevoie de o putere de concentrare și de alegere chibzuită care e tocmai chezășia unei judecăți întemeiate și cumpănite, ce nu se poate confunda cu impresionismul fugar și schimbător" [130].

În chiar același număr al *Convorbirilor critice*, Dragomirescu publică, fără semnătură, ca din partea redacției, o primă intervenție la rubrica „Discuții — Note — Informațiuni". El începe prin a-și exprima îndoiala că definiția tînărului critic ar acoperi adevăratul impresionism. Procedeul reducerii la esențial e comun și criticii impresioniste și celei raționaliste. Deosebirea ar fi că, în timp ce prima năzuiește mai mult la artă, arătîndu-se indiferentă față de opiniile pe care le formulează, cea de-a doua pune accentul pe adevărul concluziilor sale și de aici derivă tocmai veritabila ei autoritate : „criticul raționalist impune, dar foarte rareori place ; criticul impresionist place, dar rareori impune" [131]. Cu toate acestea, Dragomirescu admite că „se poate prea bine întîmpla, ca cel ce urmărește numai adevărul să formuleze totuși judecăți false ; iar cel ce numai se joacă cu el, să dea totuși judecăți definitive" [132]. Cum anume e posibil acest lucru, va explica Dragomirescu într-o intervenție viitoare. Pentru că dialogul continuă.

În numărul următor al revistei, Lovinescu reia definiția sa pentru a o limpezi mai bine, explicînd anume acuma că, alături de operația de simplificare, criticul impresionist trebuie să realizeze și reliefarea notelor pe care le-a desprins din opera literară. „De aici și nevoia criticului impresionist de a căuta icoane, adevărate oglinzi ce culeg din toate părțile lumina pentru a o răsfrînge apoi într-o singură jerbie, deosebit de puternică." [133] Această tehnică specifică ar distinge deci impresionismul de critica doctrinară, altfel amîndouă ajung la aceleași rezultate și, în felul acesta, obiecția lui Dragomirescu izvorăște dintr-o neînțelegere.

„...impresionismul, bineînțeles e o doctrină" [134], recunoaște Lovinescu și lasă să se înțeleagă că această doctrină ar fi una a sintezei, a simplificării, corespunzînd unor trăsături inerente oricărui spirit uman. Dacă această aspirație e comună cu a criticii raționaliste, procedeul le diferențiază categoric.

Şi construind un amplu portret ditirambic al lui Faguet, Lovinescu descoperă procedeul simplificării şi al reliefării în critica maestrului său. Acesta, „cel mai mare critic al zilelor noastre, o minte din cale afară de cuprinzătoare, care cunoaşte toate literaturile în de-a lungul veacurilor, care a străbătut cugetarea filozofică de la Platon pînă la Nietzsche“ [135] etc., etc., este totuşi impresionist „prin înţelegerea imediată şi instinctivă a notelor esenţiale, prin pasul sigur cu care merge spre dînsele, fără ocol, fără «primblări doctrinare», fără abateri principiale, fără invocarea dogmelor nemuritoare, ci intuitiv şi de-a dreptul ; e impresionist nu numai prin pătrunderea notelor esenţiale ci şi prin punerea lor în lumină în formule bătute pe nicovală de oţel, care trezesc luarea aminte şi o ţintuiesc pentru totdeauna“ [136]. Prin urmare acesta este impresionismul autentic şi el nu implică nici o suprasolicitare a persoanei criticilor „cu micile lor însuşiri lucioase, cu micile lor dibăcii de stil, sau de spirit“ [137]. Impresionismul nu trebuie redus numai la partea formală, cum face Dragomirescu, pentru că aceasta „nu e decît una din consecinţele impresionismului ca manifestare şi ca şcoală artistică“ [138].

Afirmînd utilitatea criticii impresioniste, mai ales cînd „este făcută din nişte spirite eminente ca Lemaître şi Faguet“ [139], Mihail Dragomirescu subliniază totuşi că, prin aspiraţia la condiţia artistică şi deci la diversitate, ea este indiferentă faţă de autoritate prin chiar natura ei. Nu „convergenţa părerilor“ şi „stabilirea *unui* adevăr“ [140] sînt ţinta impresioniştilor, „ci tocmai divergenţa şi diversitatea lor“. Or autoritatea, nu arta, ci „numai argumentarea raţională i-ar putea-o da“ [141].

Cît despre procedeul de a intui esenţa, el este propriu ambelor feluri de critică, datorîndu-se numai *„inteligenţei estetice* a criticului“ [142]. Diferenţa vine de acolo că raţionalistul oferă „nu numai o *impresie*, dar şi un *fundament raţional*, care poate fi supus discuţiei, *dar care nu poate fi*, cum e critica impresionistă, *înlăturat fără discuţie*“ [143]. Adresîndu-se nu numai sensibilităţii, ci şi — sau mai ales — inteligenţei, criticul raţionalist poate întemeia o convingere şi în această putinţă a sa stă autoritatea pe care o are.

Interesant este că Dragomirescu nu ignoră cîtuşi de puţin dificultăţile acestui tip de critică, cerîndu-i „să aibă multă cultură, multă experienţă, mult gust“ [144], dar, spre deosebire de impresionism, „să-şi aibă temeiul într-un sistem de gîndire, din care să nu lipsească principiile esenţiale estetice şi literare recunoscute ex-

plicit sau implicit de cugetarea filozofică și critică de pînă acum" [145].

Or sistemul este tocmai ceea ce pe Lovinescu îl satisface mai puțin. În teza sa de doctorat, apărută în același an cu polemica pe care o urmărim, el făcea rezerve hotărîte la adresa lui Taine, reproșîndu-i tocmai îngustimea viziunii sistematice : „Car il n'y a rien qui fausse davantage la pensée qu'un système ; en voulant lui rester fidèle /.../on est obligé de renoncer à toute vérité d'à côté, et de négliger les détails si nombreux qui bréiseraient l'enveloppe de ce système, toujours, et, presque par définition, trop étroit" [146]. „Micile fapte" pe care sistemul, oricît de conștiincios ar fi, este nevoit să le excludă „finissent par se venger cruellement" [147].

Pentru Dragomirescu, sistemul constituie tocmai baza autorității critice, deși — mai nuanțat decît ne-am aștepta — el nu uită să sublinieze apăsat că „erudiția și argumentarea nu poate ține locul intuiției estetice ; aceasta se întărește prin acelea ; dar ele, fără ea, nu prețuiesc nimic. Cînd însă critica raționalistă îndeplinește toate condițiile ce îi sînt proprii, produsele ei sînt mult mai solide decît ale criticii impresioniste" [148]. Iată o atitudine dragomiresciană trecută din nefericire deseori cu vederea de amatorii ironiilor superficiale.

Replica lui Lovinescu, care trebuie să facă față unei logici destul de strînse pentru a-l pune în dificultate, ne apare de data aceasta de-a dreptul surprinzătoare. De unde pînă acum, el se prezenta în chip de apărător al impresionismului pretinzînd că această directivă critică ar fi eronat înțeleasă și definind-o în felul său personal, iată-l deodată delimitîndu-se de doctrina impresionistă și recunoscînd că „am dat un înțeles întrucîtva, dacă nu nou, cel puțin neașteptat, unui cuvînt care poartă în exerga lui o altă însemnare" [149]. Impresioniștii într-adevăr „tăgăduiesc putința judecăților absolute în materie estetică" [150], ei sînt relativiști și subiectiviști, arată Lovinescu citînd pe Anatole France și Jules Lemaître, dar, întrucît îi privește, „nu m-am gîndit la impresionismul ca un răsunet literar al unui sistem filozofic mai larg, mai înalt — al bătrînului scepticism al lui Pyrrhon și al lui Zenon, sau al tău, — divinule Anatole France,..." [151]. „Procesul acestei concepții relativiste și sceptice în materie artistică s-a făcut de alții și aiure" [152], zice Lovinescu și amintește celebra polemică de la sfîrșitul veacului trecut, declanșată de Brunetière contra lui France și Lemaître.

Atacurile lui Dragomirescu se îndreaptă, prin urmare, contra acestui impresionism, în vreme ce impresionismul lovinescian „nu e nici relativism, nici diletantism, nici scepticism, ci, după cum am mai arătat-o, e un proces firesc al unor spirite de a prinde dintr-o dată şi cu lesniciune părţile fundamentale, trăsăturile esenţiale ale lucrurilor /... / şi putinţa de a le reda apoi prin mijloace simple, elementare, dar energice. *Atît şi nimic mai mult*“ [153] (s.n.).

Pentru aceste motive impresionismul nu trebuie considerat „o şcoală nouă de critică“, ci numai „un procedeu care, în principiu, se poate şi logodi şi căsători de pildă cu dogmatismul“ [154].

Urmînd o asemenea demonstraţie *sui generis*, nu mai e de loc de mirare că impresionismul devine „nu numai antiteza relativismului şi scepticismului critic, ci chiar uneori, în mîini prea viguroase, devine de un dogmatism şi de un schematism destul de primejdioase“ [155]. Exprimînd anumite concluzii rezultate din operaţia de simplificare a impresiilor, criticul doreşte să le dea o cît mai mare forţă de convingere prin mijloacele artei şi astfel „el dogmatizează şi, cîteodată, poate chiar tiraniza“ [156]. E uşor de înţeles astfel de ce pentru Lovinescu un caz tipic de impresionism „forcené“ este nici mai mult nici mai puţin... Taine, cu „cunoscuta lui faculté maîtresse“, iar Dragomirescu şi el „a făcut — în ceasurile sale libere — critică impresionistă“ [158]. „Acum, că impresionismul, încheie Lovinescu, poate izvorî dintr-o intuiţie artistică, sau numai dintr-o migăloasă cercetare — aceasta e o altă chestiune, nu de fond, ci de împrejurări şi de amănunt asupra căreia nici nu mă opresc“ [159]. Şi totuşi, dacă ne gîndim bine, aceasta era adevărata chestiune de fond, pe care criticul a escamotat-o cu o prestidigitaţie — ca să zicem aşa — exemplară.

Era în drept aşadar Mihail Dragomirescu să intervină încă o dată. Observînd mai întîi modificarea conceptului de impresionism prin afirmarea existenţei a două specii de critică impresionistă, specia Faguet, la care aderă Lovinescu şi specia France — Lemaître, autorul de mai tîrziu al *Ştiinţei literaturii* îşi propune să dovedească definitiv că, indiferent de variante şi nuanţe, impresionismul se deosebeşte de critica doctrinară, iar autoritatea pe care caută să şi-o revendice nu e proprie totuşi decît celei din urmă.

Mai întîi, Dragomirescu constată că, la origine, critica impresionistă a fost tocmai „reacţiunea pe care unii scriitori au vrut s-o facă în contra autoritarismului adevăratei critici“ [160]. Ea „nu poate să însemneze decît contrariul criticei doctrinare“ [151], neîntemeindu-şi judecata pe un „sistem de gîndire“, ci pe „simpla părere su-

biectivă" [162] şi, de aceea, evitînd în mod programatic să se impună cuiva. Disocierea lui Brunetière între judecată şi plăcere este pentru impresionişti un lucru de neînţeles, o enormitate.

În continuare, Dragomirescu arată că asocierea impresionismului cu doctrina duce la o adevărată „contradictio in adjecto" [163], pentru că, în vreme ce critica impresionistă descrie „un fond sentimental" ca „obiect de intuiţie" [164], bazîndu-se pe observaţii iar nu pe principii, critica doctrinară lucrează cu „judecăţi *normativ-raţionale*" [165], neîncepînd decît de la descriere încolo. „Ea constă în examinarea operei de artă descrise la lumina principiilor formale estetice pentru a vedea dacă numele de operă de artă i se cuvine sau nu şi în ce măsură i se cuvine. Sfera criticei doctrinare este dar suprapusă sferei criticei impresioniste şi nu se întîlneşte cu ea — decît în prima treaptă a lucrării care constă în descrierea operei de artă, — şi atît". Dar şi în această privinţă, „ele totuşi rămîn esenţial deosebite", întrucît metoda raţionalistă practică „o descriere cu adevărat ştiinţifică", „executată aproape cu aceeaşi preciziune ştiinţifică ca şi aceea a unei materii sau fiinţe din natură", care „repugnă cu desăvîrşire criticei impresioniste", „una preferînd — agrementului, autoritatea, iar cealaltă — autorităţii, agrementul" [166]. Astfel încît critica impresionistă „este şi rămîne un gen *literar*" [167], ceea ce, de altfel, va recunoaşte şi Lovinescu.

Cît priveşte autoritatea, ea vine „din punerea la îndemîna cititorilor a unor mijloace care să-i ducă, în afară de bunul plac al criticului, la aceleaşi rezultate, ca şi ale lui" [168]. Aceste mijloace ar fi, după părerea lui Mihail Dragomirescu, descrierea notelor şi însuşirilor esenţiale ale operei şi, în al doilea rînd, „subsumarea deosebitelor observaţiuni unor principii estetice obiective".

Surprinderea caracteristicilor unei opere „prin simpla inspiraţie a criticului" şi reliefarea lor prin procedee literare „nu constituie nici o garanţie de adevăr", deoarece „inspiraţia şi intuiţia în ştiinţa modernă nu sînt metode de cercetare ştiinţifică" şi, dacă ele pot da naştere unor ipoteze, „greutatea de adevăr ce o pot avea unele din aceste ipoteze nu provine de la însăşi punerea lor în relief, ci de la verificarea lor în mod migălos prin metodele deductive şi experimentale ale ştiinţei" [170].

În fine, trecînd la „principiile estetice obiective", Dragomirescu afirmă că în ele stă chiar tăria criticii doctrinare, întrucît ele nu pot fi înlăturate decît tot prin principii şi prin argumentaţie. Criticul raţionalist, „deşi poate fi profund subiectiv în impresiunile sale, nu este înaintea cititorilor cu subiectivitatea sa, ci cu o jude-

cată, al cărei mecanism ei îl pot verifica şi al cărei temei le este totdeauna prezent" [171].

Chiar dacă principiile unui critic doctrinar nu sînt primite, ele trebuie discutate pentru a fi respinse. „Tocmai în acest impediment, în această greutate de a nu putea trece fără discuţie asupra afirmărilor criticei doctrinare, stă primul semn al autorităţii sale. Iar, dacă la aceasta se adaugă claritatea şi justeţea principiilor — autoritatea criticei doctrinare este definitiv întemeiată" [172]. Iată de ce, conchide Dragomirescu, impresionismul „e, prin esenţă, contingent şi trecător", iar raţionalismul „este absolut şi permanent" [173].

La acest ultim mare articol al directorului *Convorbirilor critice,* Lovinescu n-a mai răspuns nici acum şi, în mod direct, nici altă dată. Este mai mult ca sigur că, dincolo de iritarea pe care polemica i-a provocat-o şi care se poate urmări în corespondenţă, argumentele adversarului l-au derutat întrucîtva. Singura posibilitate de replică inapelabilă Lovinescu a intuit-o practic, prin întreaga sa carieră critică : adevărata autoritate stă în talent şi nu în principii. Cu toate acestea, obiecţiile lui Mihail Dragomirescu, postulînd, ca pe o condiţie indispensabilă, gustul estetic, nu rămîn mai puţin serioase şi pline de interes. În afară de asta, ele indică o perspectivă foarte modernă de a concepe fundamentele criticii şi, trecînd peste unele exagerări uşor de eliminat, constituie şi astăzi o solidă bază de discuţie.

În sfîrşit, valabilitatea unora dintre observaţiile lui Dragomirescu şi-a avut un efect incontestabil, deşi nemărturisit din motive lesne de înţeles, asupra evoluţiei viitoare a concepţiilor lovinesciene.

Pe de altă parte, tentativa tînărului polemist de a descoperi punţi de legătură între două poziţii atît de radical opuse nu este chiar atît de aberantă cum poate să pară. Lovinescu a subliniat înrudirea numai în domeniul unor mijloace formale, ca tehnica reducţiei la elementele esenţiale, dar, nu peste multă vreme, un Charles Lalo va argumenta pe larg şi insistent existenţa unor incidenţe de fond între impresionism şi dogmatism. De pe poziţiile unui relativism ştiinţific mai nou, inspirat desigur şi din teoriile lui Poincaré, esteticianul francez va remarca faptul că cele două direcţii critice „ne s'opposent pas sur le problème essentiel de l'existence des valeurs esthétiques ; mais seulement sur la question de leur généralisation" [174]. „La grande querelle de l'impressionnisme avec le dogmatisme" îi apare lui Lalo „relativement superficielle" [175], dat fiind că ambele au la bază, în formele lor evoluate, o aceeaşi idee, „c'est l'idée de relativité" [176]. Pentru atari considerente, ele se

pot concilia în folosul unei critici moderne care înțelege legea ca o expresie a relațiilor existente în realitate și nu ca pe o dogmă, deci ca pe un principiu absolut și metafizic. În plus, „relativismul psihologic" al impresioniștilor se poate completa și trebuie completat prin „relativismul sociologic" al dogmaticilor, deschizînd astfel drumul pentru înțelegerea naturii colective, sociale a valorii estetice [178].

Față de o asemenea teorie, inițiativa lui Lovinescu poate să apară, pe drept cuvînt, prudentă. Oricum, interpretînd în mod independent datele problemei, el izbutește să-și contureze o poziție proprie, inedită pentru momentul acela. Am adus și altădată [179] probe în sprijinul acestei concluzii și credem că, în urma analizei mai atente pe care am întreprins-o asupra disputei din 1909, rezultă acum și mai clar adevărul ei.

Nu toți cercetătorii problemei sînt însă de acord cu acest punct de vedere: „Ar fi o exagerare, firește, — scrie E. Simion, semnalînd diferențele vizibile ale atitudinii lovinesciene —, dacă am deduce din astfel de precizări că E. Lovinescu pune problema metodei impresioniste în alți termeni decît aceia fixați de creatorii ei recunoscuți" [180]. Curios este însă că, din întreaga analiză a criticului, rezultă tocmai această exagerare, pe care o susținusem noi înșine cu cîteva luni înainte și pe care, într-un studiu analitic documentat, o exprimase, primul, Adrian Marino. Fiind vorba de metoda „reducției impresioniste", el scria: „Istoria impresionismului va trebui să rețină această sistematizare originală a criticului român" [181] și mai departe, notînd apropierea lui Lovinescu de alte perspective teoretice: „A vedea în astfel de recunoașteri semnele unei serioase amendări a metodei pur impresioniste nu ni se pare de loc exagerat. Concepția cunoaște o evoluție netă în sensul obiectivării, prin asimilarea unor elemente de ordin intelectual și istoric. Conținutul artistic al criticii impresioniste rămîne necontestat" [182].

Se vede mai bine acum de ce parte se află adevărul și se va vedea și în continuare. Cît privește ideea criticii ca artă, asupra ei vom reveni mai pe larg, așa că, deocamdată, punem punct.

c. Început al rupturii dintre Lovinescu și Dragomirescu, polemica din 1909 îi va situa pentru întreaga lor viață pe poziții contrarii, cu toate că cel puțin Lovinescu va evolua în mod hotărîtor către o concepție și mai elastică decît pînă acum, de natură să-i amendeze și mai mult „impresionismul", deja revizuit. Nu mai

departe decît în anii care urmează imediat conflictului cu Dragomirescu, trecînd la *Convorbiri literare,* unde începe să semneze cronica literară, Lovinescu simte nevoia să-şi precizeze încă o dată atitudinea faţă de critică şi faţă de rosturile ei, dovadă, printre altele, că disputa abia încheiată îşi prelungea ecourile. Două sînt textele fundamentale la care ne referim şi anume, articolul *A zecea muză* şi prelegerea de deschidere a unui curs de literatură română la Universitatea din Bucureşti : *Critica şi istoria literară.*

Reluînd cîteva din ideile deja exprimate, Lovinescu se arată acum preocupat de a clarifica situaţia criticii prin comparaţie cu aceea a istoriei literare pe care, urmînd disocierea făcută de Faguet [183], o consideră ştiinţă. În schimb, critica este sortită, prin natura misiunii sale, unei anumite incertitudini care provine din stricta ei contemporaneitate. „Il n'est pas facile de se faire une idée générale des choses au milieu desquelles on vit. On manque d'air et de recul. Et si l'on parvient à démêler ce qui s'achève, on distingue mal ce qui commence" [184], scria Anatole France. Lovinescu este exact de aceeaşi părere : „Fenomenul estetic ca şi fenomenul social, scapă mai întotdeauna unei judecăţi obiective, în momentul producerii lui. Nu suntem pregătiţi să-l privim cu stăpînire de sine, să-l pătrundem, să-l comparăm şi să-l rînduim faţă de alte fenomene de aceeaşi natură. Pe de o parte vioiciunea impresiei ne ridică putinţa de a-l îmbrăţişa sub unghiul veşniciei ; pe de alta, prin actualitatea lui, el pune în joc o mulţime de elemente afective, o mulţime de resorturi ale sufletului nostru, străine cu desăvîrşire de *artă*" [185]. Iată de ce obiectivitatea, care ar putea asigura criticii o bază ştiinţifică, e imposibilă.

Înseamnă oare atunci că rosturile criticii literare dispar ? Lovinescu încearcă să demonstreze că, dimpotrivă, rolul criticii nu pierde nimic din însemnătate dacă-şi fixează cu limpezime atît posibilităţile, cît şi obligaţiile. El accentuează odată mai mult situaţia criticii ca gen literar declarînd : „Sunt unul dintre aceia ce cred foarte puţin în caracterul ştiinţific al criticii. Am avut şi polemici, care, firește, n-au adus nici o lumină şi nici vreo schimbare în părerile cuiva". „În afară de cele cîteva lucruri elementare pe care estetica le-a formulat cu oarecare siguranţă, critica nu are nici un razim obiectiv" [186]. Singurele lucruri pe care le-ar presupune ar fi bunul simţ, cultura şi „darul de expresie". Şi Lovinescu găseşte ocazia să repete punctul său de vedere cu privire la impresionism, precizînd încă o dată că „Nu pun razimul impresio-

nismului în neputința de a avea o judecată fără greș în materie estetică. Impresionismul, așa cum îl înțeleg, nu e pyrrhonismul filozofic" [187]. Critica nu se bazează desigur pe nici un fel de canoane, ci doar pe gustul literar, însă prin el „se întîlnesc toți cei ce înțeleg frumosul și au o chemare către critică", așa încît „oricît de subiectivă ar fi, critica are adese judecăți sigure, întărite de criticii tuturor vremurilor și intrate în cîmpul locurilor comune" [188]. Treptat, prin contribuția timpului care triază și decantează valorile, se creează posibilitatea unei istorii literare.

Dar nu asupra acestui impresionism fundamental în care „mai toți criticii ca și ceilalți oameni de gust se întîlnesc" [189] insistă Lovinescu, ci asupra unuia înțeles ca procedeu „așa cum e privit în artă, în pictură sau chiar în literatură" [190]. „El intră deci în categoria mijloacelor tehnice de realizare artistică și nu atîrnă de nici o doctrină filozofică" [191]. Și criticul argumentează din nou concepția sa despre cele două momente ale actului critic : reducerea la esență, intrarea „in medias res", „în inima operei", „spre punctele esențiale, generatoare, cari dau cheia de boltă a întregii opere" și, în sfîrșit, amplificarea efectului prin talentul literar. „Iată pentru ce critica e o *artă*, a cărei Muză se alipește pe lîngă celelalte nouă, așteptînd prinosul aceleiași evaluări" [192].

Cît despre obligațiile criticii, ele nu sînt mai puțin importante și demonstrează încă o dată imposibilitatea disciplinei de a se constitui ca știință. Pentru a nu aștepta în mod pasiv desăvîrșirea operei de selecție a valorilor pe care o săvîrșește timpul, critica năzuiește s-o ușureze într-o măsură cît mai mare, propunînd o anumită ierarhie a gustului care rămîne să fie sancționată, sau nu, de istorie.

Cum, pe lîngă capodopere, există și lucrări mai puțin izbutite, dar nu fără nici o valoare, critica poate fi de folos în a discerne în alcătuirea acestora frumusețea de scăderile inerente. Și cum, alături de o mare literatură clasică și universală, avem și o literatură care ne aparține și pe care, de aceea, o simțim mult mai apropiată de noi, critica poate dobîndi o reală însemnătate în a o sprijini pe aceasta să se dezvolte și să se facă iubită.

Dar, în fine, rolul criticii nu se reduce numai la atît. Ea poate contribui în plus la justificarea atmosferei literare prin descurajarea și înlăturarea falselor valori și prin deschiderea unor perspective de evoluție sănătoasă, provocînd chiar, în felul acesta, adevărate curente culturale, dacă omul care i-a reprezentat acțiunea a

avut în suficientă măsură vocația de a răspunde necesităților istorice ale momentului [193].

Împrejurări ca acestea, în care îi este dat criticii să-și îndeplinească misiunea, nu constituie însă o bază cît de cît trainică pentru apariția condiției de obiectivitate, atît de importantă și de necesară în știință. Peste tot pîndesc imponderabilele.

Contribuind la opera timpului și grăbind-o, critica are, cu siguranță, un rost indispensabil. Dacă el se limitează uneori numai la un anumit moment al istoriei, prin statutul ei de gen literar, critica „poate lua și coloarea veșniciei" [194].

Cu deosebită insistență revine Lovinescu asupra misiunii criticii de a stimula literatura în genere, de a lumina valoarea oriunde s-ar afla. Conturată încă de la începutul activității sale literare, această idee a „criticii frumuseților", a „criticii cordiale" își găsește acum o expresie și mai decisă și mai bine închegată. În sprijinirea valorilor pe calea afirmării lor vede și va vedea Lovinescu cea mai nobilă chemare a criticii. De aceea ea trebuie să ocolească tonul de clevetire mărunță, răutatea și furia în fața talentului ce se ivește și să dezvăluie, nu atît inevitabilele neajunsuri ale oricărui început, cît frumusețile ce se pregătesc pentru viață: „Critica e raza de inteligență ce străbate opera unui poet, luminîndu-i adîncurile, măsurîndu-i frumusețile sub căldura admirației pricepătoare, ce se oprește stăruitor asupra podoabelor pentru a le scoate mai mult la iveală" [195]. Aceste cuvinte, rostite într-o cuvîntare din 1912, exprimă, de bună seamă, unul din crezurile cele mai adînci ale lui Lovinescu, de vreme ce el le reproduce textual și în 1916 și 1919 [196], adăugînd, cu și mai multă hotărîre că, deși o critică negativă își are necesitatea ei, ajutînd timpul „în selecționarea lucrurilor frumoase", „cu mult mai folositoare îmi pare așazisa critică «a frumuseților», critica cordială, înțelegătoare, acțiunea binefăcătoare a scafandrului ce se scufundă în adîncul oceanului pentru a pescui perla rară. Un critic care a izbutit să sporească «frumosul» omenirii oricît de puțin e cu mult mai folositor decît criticul ce a nimicit oricît de multă urîciune literară" [197].

Farmec artistic, rol de stimulare și de susținere, pasiune pentru actualitate — iată deci însușirile criticii. Pe bună dreptate Lovinescu o asemăna cu politica militantă: „în amîndouă se aruncă idei, uneori foarte bune, foarte generoase și se discută cu aprindere fără a se ajunge totdeauna la o încheiere, deoarece se amestecă în discuție și multe elemente afective. Fiecare vorbește în numele unei convingeri; îndărătul ei sunt însă atîtea jocuri ascunse de senti-

mente și de interese, încît avem tot dreptul să ne îndoim de obiectivitatea ei" [198].

Cu totul altceva se întîmplă în istoria literară. Din părerile criticilor literari, din ciocnirea lor de-a lungul timpurilor „se încheagă o judecată definitivă", care „se impune ca un adevăr obiectiv tuturor generațiilor ce vin mai tîrziu. Astfel se clădește /.../ istoria literaturii unui neam" [199]. Nesiguranța criticii risipindu-se, cu trecerea vremii, prin confruntarea cît mai multor opinii „greșelile sunt, așadar, aproape cu neputință" [200].

Dar, dacă selecția valorilor e opera timpului, în ce constă atunci preocuparea istoriei literare? Pe lîngă „înregistrarea metodică", „clasificarea valorilor" și „întărirea pe temeiuri științifice" a lor, istoria literară are înainte un întreg program de realizat. Și tînărul universitar desfășoară în fața auditoriului său sarcinile disciplinei pe care își propune să o îmbrățișeze în exclusivitate de la catedră, părăsind critica în vălmășagul luptelor cotidiene. Istoria literară este chemată mai întîi să studieze cauzele adînci ale procesului de evoluție și transformare a unei literaturi, proces care nu este nicidecum întîmplător.

Ea se ocupă apoi „de fiecare scriitor în parte" [201], dar și de legăturile dintre ei întrucît „nu sînt singurateci, nu sunt născuți prin generație spontanee" [202]. De aceea istoria literară urmează a cerceta și defini în toate particularitățile lor epocile literare, căutînd să pună în evidență legăturile dintre ele, „privindu-le ca niște simple verigi ale unui lanț, ca niște popasuri ale unei evoluții" [203]. Recunoscînd că „trecerea nu se face deodată : pregătirea unui nou curent, a unei noi ideologii se înfăptuiește pe încetul", „istoricul literar trebuie să considere așadar orice epocă literară, sau mai precis, orice *fenomen* literar, sub înfățișarea lui *genetică*" [204].

Trebuie analizate de asemeni efectele fiecărei perioade literare, „cele din urmă consecințe, ultimele licăriri prin care orice epocă își mai dă iluzia vieții. Aceasta e a treia îndatorire a istoriei literare" [205].

Dar în afara acestor obiective, ea va privi fenomenul literar în strînsă conexiune cu ceilalți factori : cultural, social și economic, de care este condiționat, va urmări, în fine, influențele străine care pot fi „binefăcătoare și rodnice" și care, „vădindu-se în forme naționale, înfăptuiesc opere de artă de o valoare trainică și cu însușiri etnice" [206].

Încheind această lungă expunere a datoriilor ce-i revin istoriei literare, Lovinescu putea conchide deci că ea „e în măsură de

a face *știință*“ [207]. Dar el nu se oprea aici și, cu accente de un patriotism vibrant, sublinia în continuare caracterul profund educativ al disciplinei, menite să sădească și să consolideze în conștiințe ideea solidarității noastre istorice și naționale și să ilustreze forța de creație a poporului român, justificînd rostul existenței sale în lume : „de a contribui cît de puțin la propășirea, sau chiar numai la varietatea civilizației omenești“ [208].

d. Este de reținut din frămîntările de pînă acum ale lui Lovinescu o aspirație secretă spre adevăr, spre obiectivitate, spre știință. Contestînd mai departe posibilitatea certitudinilor în critică din motive pe care le consideră izvorîte din însuși statutul disciplinei, el găsește totuși un liman al setei de adevăr în istoria literară. Lucrul merită să fie consemnat și subliniat, întrucît, deși legat de perspectiva unei cariere didactice universitare, el exprimă cu siguranță o chemare mult mai adîncă. Faptul se va admite imediat cînd se va vedea că Lovinescu extinde nostalgia certitudinii și în domeniul, pînă atunci imun, al criticii. Oscilația între soluții contradictorii ia proporții de un patetism impresionant. Este punctul culminant al acestei „drame a lui Ariel“, cum am numit-o, și, de aici încolo, fără a îmbrățișa vreo alternativă în exclusivitate. Lovinescu va dobîndi o anumită liniște, născută desigur — printr-un fenomen psihologic comun — în urma unui copleșitor efort învins. Căci nu era posibilă o singură soluție în dauna celeilalte și criticul va înțelege că pasiunea absolutistă trebuie să cedeze locul unei lungi așteptări. Evoluția apropie uneori puncte de vedere aparent ireconciliabile, în perspectiva unei realități tot mai complexe și tot mai surprinzătoare.

În 1914, cînd publică în *Flacăra* acest tulburător document de conștiință critică, acest adevărat examen sufletesc și ideologic care se numește *Zece ani de critică*, Lovinescu avea faima bine consolidată a unui impresionist impenitent. Războiul mondial se apropia și „revizuirile morale“ deveneau o necesitate. Peisajul nostru literar ascundea, sau mai bine zis, releva racile și îngustimi omenești întristătoare. Căutarea unor repere mai sigure era un fenomen general. Impresioniștii Anatole France și Lemaître ancorează și ei, cum spunea Lovinescu, „în două porturi opuse : cel dintîi în portul socialismului umanitar și cel din urmă în portul tradiționalismului național“ [209]. Criticul român se va manifesta el însuși ca publicist combatant în slujba ideii naționale.

În această atmosferă însetată de certitudini, procesul intentat de Lovinescu spiritului critic apare cît se poate de firesc. Este momentul maturizării unor aspiraţii mai vechi. Pentru că stima faţă de adevăr este o trăsătură permanentă a scrisului lovinescian, încă de la debut. Dorinţa de a se menţine în limitele lui l-a caracterizat întotdeauna : „...nici o plăcere nu poate fi atît de întemeiată, scria Lovinescu încă în 1907, pentru a-ţi îngădui să sari peste marginile adevărului, pe care îl coprinzi cu conştiinţa ta. Conştiinţa e singurul lucru pe care putem pune un temei“ [210]. Iar cînd Mihail Dragomirescu îi reproşează indiferenţa faţă de adevăr în critică, el ţine să lămurească : „Mi-a părut rău, cînd ai scris că eu nu lupt pentru *adevăr*. Se poate una ca asta ? Atunci pentru ce lupt ? Pentru minciună ?

Nu ! singura diferenţă dintre noi e că eu lupt pentru ceea ce cred că e adevăr, dar adaug din circumspecţie : acest adevăr e al meu, nu ştiu însă dacă e şi al altora. D-ta însă, luptînd pentru acelaşi lucru, zici : acesta e adevărul meu şi al tuturor, sub specie... D-ta eşti sigur ; eu nu sunt. Aici e diferenţa. În fond ea nu e mare“ [211].

Postularea unui adevăr în critică e deci incontestabilă, numai calitatea lui e îndoielnică. Neputînd fi obiectivă, critica devine un gen literar. Nu adevărul, ci talentul triumfă. Ariel renunţă la palatul de cleştar în braţele moi ale lui Poesis. Aceasta nu e însă o servitute a criticii, ci însuşi titlul ei de glorie cel mai înalt. E concluzia la care ajunge Lovinescu.

Iată însă că, făcîndu-şi bilanţul, criticul nu se mai arată satisfăcut de această concluzie : „Atunci mă bucuram ; acum însă îmi pare rău. Mai mult decît atît : o privesc ca pe o nefericire“ [212]. Şi, acuzînd subiectivismul imperialist inerent tinereţii, Lovinescu îşi rezumă credinţa de pînă acum în regimul artistic al criticii. Chiar de ar fi fost sigură, o critică ştiinţifică i s-ar fi părut „tristă“, înlăturînd tocmai fantezia şi patima „zămislitoare de frumos. Un critic ar fi un om adus din spate, încovoiat asupra unei cumpene în care atîrnă însuşirile şi scăderile operei de artă“ [213]. Că nu este aşa i se părea o fericire.

Dar iată că fericirea de altădată devine acum cea mai cruntă nefericire. Citînd pe Virgiliu, Lovinescu scrie : „În noi este o dorinţă neistovită de a cunoaşte ; suntem însetaţi de apa ştiinţei“. „Adevărul — iată punctul în jurul căruia ne polarizăm tendinţele“ [214]. Cum însă critica nu e totuşi o ştiinţă, din blestemul neputinţei de a fi obiectivă, adevărul ei trebuie să se întemeieze

pe altceva, decît pe niște principii sau canoane estetice neschimbate, și anume pe însăși personalitatea criticului, mai exact pe gustul și pe moralitatea lui. Necesitatea aceasta o intuise încă de pe vremea *Pașilor pe nisip* vorbind despre condiția „corectitudinii" „bazată pe sfințenia convingerii, exprimată în toată curățenia cugetului și chiar sub apăsarea oricărei amenințări" [215]. Acum însă Lovinescu merge și mai departe: „Gustul și moralitatea noastră cîntăresc mai greu decît forma frumoasă sub care ne exprimăm convingerile /.../. Nevoia de a spune frumos trebuie înlocuită prin nevoia de a spune cinstit" [216].

Sacrificiul frumosului în favoarea adevărului nu înseamnă însă pentru Lovinescu renunțarea la impresionism: „Impresionismul nu înlătură convingerea. Dimpotrivă o presupune, și o poate chiar presupune în chipul cel mai energic și mai exclusiv. Impresionismul nu e numai expresia unei păreri trecătoare, a unei nesiguranțe, nu e numai frica de orice răspundere. Dimpotrivă, e o afirmație, care, chiar dacă ar fi greșită, se cuvine să aibă chezășia răspunderii noastre. Fără o astfel de chezășie, ea nu are nici o valoare" [217]. Neputîndu-și funda prin urmare autoritatea pe o obiectivitate am zice epistemologică, întrucît nu lucrează cu certitudini de natură științifică, critica trebuie să-și caute autoritatea în domeniul etic, singura garanție a adevărurilor sale constituind-o cinstea profesională și obiectivitatea morală adică impersonalitatea.

Impresionismul înțeles ca tehnică de simplificare și potențare a efectului e menținut deoarece e necesar. Lipsind adevărul științific, impresia trebuie „întărită prin toate resursele artei ce sensibilizează ideile" [218].

Totuși, „acest aspect artistic al criticei nu e /.../ un imperativ categoric" [219]. Lovinescu mărturisește mutația fundamentală ce s-a produs în el: „Cu cît trece timpul, cu atît mă conving că peste frumos se ridică adevărul și, în lipsa unui adevăr obiectiv, credința noastră luminată, sinceră, în ceea ce luăm noi drept adevăr. Dacă criticul e și un artist, cu atît mai bine. El trebuie însă să fie numaidecît un om moral, sub pedeapsa zădărnicirii întregei sale activități. Un scriitor lipsit de bună-credință nu are ce căuta în critică" [220]. În ultimă instanță, calitățile decisive ale unui critic se reduc după Lovinescu la două: „Să fii om de gust mai întîi și apoi om cinstit. Atît. E mai folositoare părerea sinceră a celui din urmă cititor decît șiretenia sclipitoare a celui dintîi dintre pamfletari" [221]. Totul se concentrează așadar în cin-

stea și sinceritatea atitudinii, a părerii, numai că această părere „trebuie să fie expresia întregii noastre ființe morale“ [222].

De ce simte nevoia Lovinescu să sublinieze atît de apăsat aceste adevăruri ? Aminteam mai sus de atmosfera literară a epocii, atmosferă dominată de pasiuni dezlănțuite, prea puține nobile și prea multe meschine și interesate. Cel puțin aceasta este imaginea pe care i-o pictează însuși Lovinescu într-un portret care respiră o mare și îndurerată deziluzie : „Un vînt de vrajbă și de ură suflă în critica română — un duh de înjosire și de călcare în picioare a celei mai dezinteresate năzuințe din cîte i-au fost date omului : creația artistică. O plebe intelectuală s-a ridicat de-odată, peste zăgazurile firești, o plebe de o rară paupertate morală, însuflețită de dușmănie împotriva cinstei și a muncii : *ruit irrevocabile vulgus...*“ [223]

În loc să fie animată de sentimente de bunăvoință față de talent, critica română îi apare lui Lovinescu „fără milă“, căutînd mai degrabă să înjosească și să degradeze arta [224]. Mai mult decît atît, nemulțumindu-se doar cu negația, ea „găsește nimerit să lovească și în intimitatea ființei umane a scriitorului, în sentimentele lui cele mai delicate“ [225].

Adevărata menire a criticii e însă „simpatia ei înțelegătoare“ [226], pentru că, încercînd să nege ceea ce există, ea nu realizează decît „o pierdere de vreme“ [227]. „Credința că o statuie nu se poate ridica decît din fărîmăturile unei alte statui e o deșertăciune“ [228]. În realitate, singura luptă ce se dă între creațiile spirituale este pornită din însăși existența lor. „A face o operă de artă înseamnă a face o afirmație, ce nu poate să nu se lovească de altă afirmație“ [229]. Aceasta nu justifică însă nici o atitudine de ură : „Sub nici un cuvînt critica nu trebuie pusă în slujba unei uri personale cum e la noi“ [230].

Dintr-o asemenea stare de lucruri ia naștere regretul adînc al lui Lovinescu că actul critic nu se poate fundamenta științific, altfel „cîteva formule limpezi și singure“ ar putea „să zădărnicească această risipă de patimi rușinoase...“ [231].

Transcriind abreviat în 1923 articolul din 1914, Lovinescu conchidea : „După alți zece ani, nu mai avem aproape nimic de adăugat la aceste rînduri. Evoluția s-a înscris tot mai mult în sensul căutării pasionate a certitudinii“ [232]. Criticul își descoperise într-adevăr crezul definitiv, pe care timpul nu va face altceva decît să-l adîncească și să-l consolideze.

e. Odată cu sfîrșitul primului război mondial se încheie și prima perioadă mare din activitatea critică a lui E. Lovinescu. E util prin urmare, înainte de a păși mai departe, să ne oprim o clipă asupra particularităților ei, limitate însă bineînțeles la problema care ne preocupă. Să notăm mai întîi un fapt. Afirmația criticului că „repulsiunea pur principială față de orice ideologie literară (caracteristică în general manierei impresioniste — n.n.) a împiedicat teoretizarea notelor temperamentale ale sensibilității estetice“ [233] ni se pare insuficient fondată, probă și analiza noastră de pînă aici. Bineînțeles opiniile nu se încheagă încă într-o amplă viziune sistematică. Lovinescu tatonează, am spune chiar experimentează. Dar temeliile viitoarei construcții sînt așezate acum, tocmai printr-un prim gest de organizare a unor atitudini de natură predominant temperamentală. „Proiecția bovarică“ va interveni abia mai tîrziu pentru a completa sistemul, prefigurat inițial doar prin conceptualizarea eului real.

În mare, prima etapă lovinesciană se caracterizează prin căutarea unui drum propriu. Spirit independent, criticul nu înțelege să se alinieze nici unei poziții în mod nediferențiat și fără rezerve, chiar dacă e „impresionist“ și e „maiorescian“. Impresionismul său l-am ilustrat, vom discuta mai tîrziu și maiorescianismul.

Nu numai atitudinea voită, programatică îl îndeamnă către alegerea unor poziții de sine stătătoare, dar și personalitatea sa, care-și dezvăluie treptat forța și autenticitatea. Aducînd o perspectivă personală asupra vieții literare, Lovinescu nu putea să nu se afirme pînă la urmă ca o autoritate în critica vremii.

Procesul de maturizare este însă lent și toate frămîntările care preced și pregătesc realizările viguroase și sigure de după război se situează aici, în prima perioadă de activitate. Iată de ce e nu numai normal, dar și folositor pînă la un punct pentru evoluția criticului să treacă prin experiențele cele mai variate, să asimileze influențe din ce în ce mai diverse și să adopte soluții care, uneori, pot să pară că se contrazic. Nu e nici o exagerare a vorbi de un anumit eclectism al criticii lovinesciene pînă la 1919, atîta timp cît el însuși o recunoaște, identificîndu-l chiar cu impresionismul, prin natura lui nedogmatic, deci eclectic [234]. Unii îl extind și mai departe, dar acest punct de vedere nu ni-l mai însușim. Deocamdată însă, efervescența formației și a aspirației spre o formulă proprie a personalității critice motivează îndestulător pendularea între ipoteze și ipostaze

distincte și chiar contradictorii. De altfel, Lovinescu este în această perioadă un adept al celei mai largi toleranțe față de manifestări oricît de diverse. S-ar zice că unghiul receptivității sale îmbrățișează totul, receptivitatea însăși fiind o condiție definitorie a criticului spre deosebire de literat care ar avea dreptul la o „oarecare îngustime de vederi" [235]. Cît despre modalitățile critice, cu cît mai multe cu atît mai bine : „critica erudită ca și critica curat literară, critica războinică ca și critica dulceagă, critica dogmatică ca și cea impresionistă își au înțelesul și rostul lor. Ele îmbracă tot atîtea feluri de a fi, ce-și au îndrituirea unei manifestări literare" [236].

Printre atîtea direcții și posibilități, tînărul critic și-o caută pe a sa. Cea mai dramatică dintre nehotărîri este provocată de însăși nevoia de a opta între impresionism și dogmatism. Evident Lovinescu este mult mai aproape de prima soluție, este chiar un impresionist, deși în felul său, adică nuanțînd noțiunea pînă la a o confunda cu contrariul ei. Permanența ideii de adevăr și de corectitudine etică denotă existența la Lovinescu a unui spirit funciarmente clasic, încredințat de necesitatea de a păstra în orice împrejurări un *modus in rebus*.

Moldovenismul temperamental mărturisit a fost accentuat în sensul inhibiției în fața noutății revoluționare, bazate pe „un simț al organicului și al evolutivului", pe „cultura de esență clasică" ce „nu putea decît să sporească echilibrul rasei prin echilibrul unei sensibilități exprimate în formele cele mai armonice" [237]. Unei asemenea personalități nu poate decît să-i repugne arbitrariul și anarhia spirituală. Iată motivul pentru care impresionismul său tînjește după autoritate, iar relativismul nu exclude credința într-un adevăr. Că acest adevăr e nesigur în critică din lipsa oricărei garanții științifice, aceasta nu-l împiedică pe Lovinescu să-l fixeze drept scop al năzuințelor sale. Adevărului care ne aparține îi poate conferi forță și certitudine ființa noastră morală. El nu e lipsit așadar de orice garanție și dacă nu atinge obiectivitatea științei, el o are în schimb pe aceea a uitării de sine, a contopirii dezinteresate cu obiectul.

Este însă așa de departe Lovinescu de a admite nu confuzia, dar incidența criticii literare cu știința ? Am văzut deja că, cel puțin istoriei literare, criticul îi recunoștea posibilitatea rigorii și a obiectivității. Cît privește critica, ea rămînea mai departe o întreprindere mai apropiată de artă decît de știință. Și, cu toate acestea, iată că, în 1915, într-un amplu articol consacrat figurii

marelui său înaintaș Titu Maiorescu, putem citi următoarele rînduri, al căror semnatar, de nu l-am cunoaște, ar putea fi foarte bine și G. Ibrăileanu :

„Orice operă literară trezește în noi felurite probleme. Nu e de-ajuns s-o «judecăm» ; trebuie s-o studiem în amănunte ; s-o așezăm în timp și în spațiu ; s-o punem în legătură cu spiritul vremii și cu evoluția întregei noastre literaturi ; s-o cercetăm în înrîuriri ; în izvoarele și elaborarea ei ; să-i aplicăm grăuntele de știință, pe care ni-l dă estetica și răsunetul de emoție ce-l trezește în sufletul criticului. În critică, se întretaie speculațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică și cercetarea biografică, puținele criterii sigure scoase din studiul comparativ al literaturilor și tălmăcirea artistică a senzațiilor noastre dinaintea operii asupra căreia ne oprim. *Critica e știință, istorie și poezie*“ [238] (s.n.) De la critica privită ca „o autobiografie sufletească a criticului“ [239] pînă la acest program destul de complex de investigație a unei opere, atît de aproape de spiritul modern, și pînă la afirmarea necesității „ca și critica noastră să intre pe calea adevăratei pozitivări“[240], este o distanță apreciabilă, pe lungimea căreia Lovinescu a navigat mereu fără stabilitate în anii tinereții sale. El a parcurs o întreagă gamă de sentimente : încredere, neliniște, speranță, deznădejde etc., trăind cu intensitate procesul de desăvîrșire a vocației sale critice și de consolidare a unei atitudini independente.

Încercarea de a descoperi implicațiile științifice ale criticii îl duce pe Lovinescu pînă la folosirea termenului de impresionism în accepția peiorativă de „critică sentimentală, pătimașă, fără nuanțe, o critică *«latrans»*“. Fără îndoială însă că el va rămîne mereu străin și de *„critica doctorală*, în care, sub citațiile cele mai erudite, sub aparențele științei apusene, se ascunde de obicei o paupertate de simț estetic“ [241]. Strecurîndu-se printre atîtea nuanțe și tendințe contradictorii, i-a fost greu lui Lovinescu să evite o doză sensibilă de eclectism.

Pe de altă parte, interesele divergente ale acestor ani : critică, istorie literară și literatură beletristică îl situează și ele „în atmosfera de diletantism, adică de confuzie a preocupărilor, totdeauna prejudiciabilă“ [242], cum va mărturisi criticul însuși mult mai tîrziu, reconstituindu-și periplul accidentat dar ferm al propriei personalități.

Caracterul pestriț al ideologiei sale din prima fază, care constituie o trăsătură mai generală putînd fi detectat și în alte

domenii de activitate a acelor ani, se însoţeşte, cum este şi firesc, cu o anumită indecizie. Aceasta indică negreşit că fenomenul de decantare internă nu a ajuns la termen. Lovinescu adoptă, uneori, cam în acelaşi timp, puncte de vedere nu numai diferite, dar chiar opuse. Desigur contradicţiile sale nu anulează o anumită unitate mai adîncă, dar aceasta nu s-a revelat încă. De fapt, conştient de situaţie, criticul nu se teme de a se contrazice, ba mai mult chiar, crede că poate păstra o consecvenţă întru adevăr, chiar dincolo de contraziceri şi citează cu satisfacţie din Benjamin Constant: „Ceea ce spun e atît de adevărat, încît şi contrariul e tot atît de adevărat" [213]. Maniera e a paradoxului, cultivat în aceşti ani cu voluptate. E în fond o cochetărie cu stilul înflorit şi spiritual al impresioniştilor, la care Lovinescu va renunţa treptat, dar definitiv. Oricît de inteligente şi de scînteietoare, paradoxurile nu rezolvă, de obicei, o situaţie şi criticul nu ignoră acest adevăr. Dovadă e că procesul a înaintat către limpezire, către eliminarea unor tensiuni care frînau accesul spre fermitate şi, în ultimă analiză, spre autoritate. Se poate susţine fără teama de a greşi că, pe lîngă alte mari nostalgii pe care le-am subliniat, aceea a autorităţii a fost pentru Lovinescu poate cea mai hotărîtoare din toate, sau, în orice caz, cel puţin egală ca tendinţă cu ispita artei literare. Caracterizîndu-şi „epoca de «diletantism»" prin „beneficiul desăvîrşitei sinceităţi şi congruenţe cu sine însuşi, cu posibilităţi deci de multilateralitate estetică pe poliedrul senzaţiei", el adăuga numaidecît şi „suspiciunea trezită de orice schimbare dirimantă de autoritate critică" [214].

În sentimentul admiraţiei sale profunde pentru personalitatea lui Maiorescu, a intrat de asemeni întotdeauna, în mod cu totul vizibil, fascinaţia discipolului în faţa marelui prestigiu al maestrului. Nostalgia, tentaţia şi, mai mult decît atît, necesitatea autorităţii critice i-au impus lui Lovinescu o atitudine echilibrată în alternativa, pe care a trăit-o acut, dintre impresionism şi dogmatism. Fără să abandoneze vreodată concepţia criticii ca artă, el a purificat impresionismul de implicaţiile riscante ale unui personalism fără frînă, investindu-l cu semnificaţia unui simplu procedeu tehnic, indiferent din punct de vedere doctrinar. Păstrarea termenului a putut înşela pe mulţi, ceea ce, dacă a fost uşor să se întîmple, n-a fost şi mai puţin nedrept. Intenţiile de compromitere au trebuit să cedeze în cele din urmă unei autorităţi reale, a cărei dobîndire deplină a fost însă rodul unei trude îndelungate. Drama aspiraţiei către principii de obiectivitate continuă. Urmează ultimele „acte".

3. DOGMATISMUL NECESAR

a. Sensuri şi nuanţe noi
b. O constantă impresionistă

a. Ca şi impresionismul, dogmatismul va dobîndi, la un moment dat, în viziunea lui Lovinescu accepţii destul de paradoxale. Înclinat în general spre reconsiderarea noţiunilor, teoreticianul relativismului şi al revizuirilor le foloseşte foarte adesea în înţelesuri care îi aparţin în exclusivitate. De aici necesitatea de a glosa cu cea mai mare atenţie în marginea termenilor lovinescieni, căci altfel pot lua naştere — cum s-a mai întîmplat — confuzii regretabile, care ne îndepărtează inevitabil de cunoaşterea adevăratelor semnificaţii.

Procesul de clarificare teoretică, început încă înainte de război, intră în deceniul al III-lea într-o fază superioară, odată cu apariţia marilor sinteze : *Istoria civilizaţiei...* şi *Istoria literaturii...* Aproape toate ideile vechi mai importante le întîlnim acum situate în ansamblul unei concepţii cu ambiţii mărturisit sistematice. După 1930, *Memoriile* aduc în fine ultime consideraţii fără a mai schimba însă perspectiva.

Reţinem mai întîi din epoca antebelică marea repulsie a criticului faţă de spiritul pamfletar, trăsătură pe care o va păstra totdeauna. Pe bună dreptate a putut scrie mai tîrziu că „sensul precis al acţiunii mele de un sfert de veac este tocmai disocierea criticii de pamflet şi eliminarea pasiunilor, a relei credinţe şi a necuviinţei din domeniul evaluărilor estetice“ [245]. Lovinescu a acuzat în repetate rînduri critica contemporană de „clevetire mărunţă“ [246], demascînd diferitele forme de ofensivă ale impostorii, care, sub masca anonimatului loveşte în talentele reale [247], ori mutualitatea „micilor clanuri“ [248] sau „cooperative literare“ [249], care

promovează lauda reciprocă fără să poată ieși din cercul unor interese înguste.

Aversiunea față de orice neprincipialitate în viața literară, față de așa-numita „critică a Corybanților" [250], l-a dus pe Lovinescu de la început spre exaltarea condiției de obiectivitate. Convingerea lui, pe care a exprimat-o de nenumărate ori, era că „obiectivitatea de cugetare și stăpînirea de formă sunt singura pavăză de care se poate rupe lancea pamfletarului" [251]. Nesprijinindu-se pe criterii sigure, neputînd avea încă un caracter propriu-zis științific, critica trebuie să se întemeieze — cum am văzut deja — pe răspundere morală și probitate intelectuală.

Atitudinea pamfletară este dimpotrivă expresia lipsei de respect nu numai față de alții, ci și față de sine. [252] Violența cu care se manifestă tocește în cele din urmă cuvintele și le răpește forța originară, virulența condamnîndu-se și anulîndu-se prin propriile sale mijloace. [253] Cînd a constatat că „impresionismul conține virtual însuși germenele pamfletului" [254], dacă nu se caracterizează prin „respectul tuturor valorilor, simțul demnității personale, conștiința ordinii morale" [255], Lovinescu a început să folosească tot mai mult termenul pentru a defini „un principiu de anarhie socială" [256]. Delimitarea lui față de impresionismul dezlănțuit al lui Iorga [257] sau față de acela fără idei generale al lui Chendi [258] a devenit mai fermă și mai tranșantă. Cuvîntul însuși îi va fi devenit criticului insuficient pentru a-i fixa mai limpede poziția de austeritate morală. Cum să ne explicăm altfel că evoluția sa ajunge pînă acolo încît Lovinescu crede că se definește mai bine prin dogmatism ?

Este înfățișarea sub care se prezintă criticul însuși în ultimul volum al *Istoriei literaturii române contemporane, Mutația valorilor estetice*. Pornind de la un articol al lui G. Călinescu asupra temeiurilor autorității critice [259] și întrebîndu-se, la rîndul său, asupra aceleiași probleme, Lovinescu înlătură din discuție talentul, cultura, sensibilitatea estetică, argumentînd incapacitatea lor de a conferi în ultimă instanță prestigiul, și reține, în spiritul mai vechilor sale convingeri, condiția morală a criticului. Atît talentul cît și cultura „în absența unor principii de o natură universală și științifică" pot devia critica „din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate", a cărei singură frînă „stă numai în caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua credință și poza ; în critică, caracterul reprezintă unitatea de reac-

țiune estetică împotriva elementelor externe ce s-ar interpune între obiect și subiect" [260]. Desigur, Lovinescu admite fără discuție că orice alte însușiri „nu-i pot decît spori prestigiul" [261], dar „elementul esențial al autorității" rămîne „de natură pur morală" [262].

Mai mult decît atît: „Pentru a-și spori autoritatea, în complexul căreia intră și factori psihologici, critica trebuie să aibă un caracter oarecum dogmatic". „O afirmăm cu atît mai categoric, scrie Lovinescu, cu cît ni se recunoaște, de obicei, practica impresionismului critic" [263]. Iată niște declarații care pot să pară cel puțin derutante. Criticul se explică însă pe larg.

Mai întîi el distinge „în dogmatism un element de fond, directiv, și un element de expresie" [264]. Definind pe primul prin „raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil, oricare ar fi el" [265], Lovinescu se desolidarizează totuși de „concepția metafizică a unui frumos în sine" [266] și preferă lui M. Dragomirescu modelul bazat pe autoritate morală al lui Titu Maiorescu și cel animat de „o aprigă convingere" [267] al lui C. D. Gherea sau chiar al lui N. Iorga. Fără a pune în discuție valabilitatea principiilor acestora, criticul notează faptul demn de reținut că ele „chezășuiesc cititorului prezența unui judecător incoruptibil" [268]. Evident „fixarea unui punct de orientare nu atrage după sine mai multă comprehensiune, ci, dimpotrivă, înseamnă o limitare de orizonturi și un izvor de nedreptăți. Sub raportul însă psihologic, ca generator de autoritate — și critica, înainte de toate, e autoritate — prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului" [269].

Iată — putem zice, odată ajunși aici — încă un ecou al polemicii din 1909. Pentru că, nu cu puțină surprindere, constatăm că Lovinescu a ajuns, după douăzeci de ani, exact pe aceeași poziție cu adversarul său, recunoscînd că autoritatea criticii stă totuși în principii, acestea și numai acestea asigurînd unitatea judecăților de valoare. Preferința pentru siguranța verdictului o dă Lovinescu pe seama publicului care „fără a fi în stare să distingă calitatea estetică a judecăților, rămîne în planul moral care impune" [270].

În afară însă de această valoare de fond a dogmatismului, criticul subliniază latura formală a atitudinii, care i se pare chiar mai importantă, întrucît „nimeni nu posedă certitudinea estetică, dar mulți pretind a o practica infailibil" [271]. Și, citînd din nou cazul lui Dragomirescu, Lovinescu observă că, în asemenea situații, „dogmatismul nu e chiar un dogmatism de fond ci de formă,

bazat pe fermitate de expresie, de ton, fără referințe și fără replică, pe o afirmație categorică în numele unui frumos absolut dar absent care cîștigă și impune, căci nimic nu impune ca tonul categoric" [272].

Oricum am privi nuanțele pe care Lovinescu le introduce din belșug la fiecare pas, nu putem să nu recunoaștem în cele de mai sus punctul cel mai înalt al unei evoluții, care, pornind de la supremația subiectului critic, a ajuns acum să postuleze nu numai nevoia unei obiectivități morale, susținută încă mai de mult, ci chiar a uneia fundate pe dogmatismul principiilor. Deși afirmațiile criticului sînt suficient de clare, vechea lui nostalgie după certitudine se simte și dincolo de ele, plutind parcă printre rînduri ca o prezență obsedantă.

Dar, chiar mutînd discuția în plan practic, nu se poate să nu se vadă că Lovinescu și-a îmbogățit necontenit perspectiva asupra literaturii cu concepte bine articulate, care, deși lipsite de rigiditate în fața talentului, nu sînt mai puțin restrictive sub aspect ideologic.

Existau astfel motive puternice pentru ca opinia critică a contemporanilor să poată proclama aderența fostului impresionist la un gen de dogmatism, ale cărui nuanțe oricît de complicate nu puteau totuși să-i disimuleze esența. Indiscutabil însă că Lovinescu nu abandonează ideile sale de bază din prima perioadă și afirmă constant realitatea „inefabilului" [273] și incapacitatea criticii de a-l anula : „peste sensul cuvintelor, scrie el, se comunică o forță misterioasă și irațională, înregistrată numai de anumite sensibilități receptive pentru a putea fi fixată sub forma grafică". La acestea, Lovinescu ține să adauge imediat : „Dincolo însă de acest element imponderabil, îi rămîne, totuși, criticei posibilitatea de a se apropia de opera de artă pentru a-i studia procedeele tehnice, după cum se apropie omul de știință de lumea organică pentru a-i studia mecanismul, fără a putea ajunge, totuși, la însuși izvorul vieții" [274].

Se remarcă numaidecît o amendare sensibilă a impresionismului de altădată. Și nu e singura. Criticul găsește cu cale să se sprijine și pe alte „principii" mai mult sau mai puțin riguroase. Răspunzînd acuzației de dogmatism, Lovinescu nu recunoaște nici o „mutație bruscă", în ideologia sa, dar precizează că „dacă în privința atitudinii generale, în cursul celor douăzeci și cinci de ani de activitate nu s-ar putea constata decît o evoluție de clari-

ficare şi de afirmare categorică a mobilităţii fenomenului estetic, e neîndoios că simplismul atitudinii iniţiale de scepticism şi diletantism s-a complicat, cu timpul, cu numeroase alte puncte de vedere şi consideraţii, care integrează relativismul în cadrele locului şi timpului, ale culturii şi stilului epocii" [275].

O astfel de „complicare" este, după Lovinescu, şi concepţia sa cu privire la genurile literare. Mărturisind aceeaşi nevoie absorbantă de certitudine, critica „evadează din domeniul esteticii" [276] în direcţiile cele mai îndepărtate pentru a se întemeia mai statornic pe criterii sociologice sau morale, în general pe criterii extraestetice. „Impresionist în materie estetică, la noi, dl. Iorga, de pildă, a dogmatizat în numele imperativului naţional şi uneori şi moral, iar C. Dobrogeanu-Gherea, în numele imperativului social" [277]. Pe M. Dragomirescu, Lovinescu îl scoate din cauză din „lipsă de autoritate".

Cît despre sine, afirmînd legitimitatea nevoii de certitudine dincolo de „deviaţiile şi confuziile de situare la care a dus" [278], el mărturiseşte dorinţa de a descoperi puncte solide de reper în chiar planul esteticului „pentru a nu rătăci în sociologie sau morală, introducînd în artă criterii de valorificare străine" [279]. Şi criticul preconizează în consecinţă „principiul de oarecare stabilitate al genurilor literare" [280]. Considerînd în mod hegelian că „puterea de creaţie a omului nu se manifestă decît în două direcţii fundamentale : a subiectivului şi a obiectivului" [281], Lovinescu crede a putea deduce de aici o seamă de legi interne care justifică o anume puritate principială a genurilor literare. Bineînţeles dificultatea practică a unei asemenea viziuni nu este ignorată. Criticul ştie că „realitatea este, negreşit, mai complexă şi genurile se găsesc, în cele mai multe cazuri, implicate în variaţii numeroase ; difuziunea aurului sub forma unor firicele impalpabile în masa vastă a minereului nu exclude însă ideea aurului pur şi valorificarea lui pe măsura purităţii" [282]. Iată de ce aplicarea principiului genurilor literare nu trebuie privită ca un exces al „dogmatismului strîmt", ci ca un principiu util de orientare estetică. Fiind un principiu exclusiv estetic, el este superior, prin adecvare la obiect, oricărui alt criteriu străin de artă.

Oprindu-se numai la o accepţie destul de largă a concepţiei sale, Lovinescu nu operează cu diviziuni mai mărunte ale genurilor literare : specii, subspecii etc. Dihotomia subiectiv-obiectiv a creaţiei artistice a aplicat-o însă la procesul de evoluţie a literaturii noastre cu o strictete destul de mare, trăgînd de aici, foarte adesea.

concluzii din cele mai categorice. Nu în principiu ca atare a stat dogmatismul — și Lovinescu are dreptate să o sublinieze — ci, cum vom vedea, în aplicarea lui uneori restrictivă. Cedînd adesea în fața talentului, criticul a făcut alteori erori evidente, ca în cazul lui Sadoveanu sau al prozei lui Arghezi. El era de altfel conștient „că nici această metodă nu e fără greș și, intrată pe mîini fanatice sau nedibace, poate duce la rezultate catastrofale" [283]. Cum însă numai fanatic și nedibace n-a fost Lovinescu, rezultatele sale n-au atins niciodată proporții catastrofale. Erorile lui nu constituie mai mult decît niște păcate veniale.

În afară de asta, trebuie observat că Lovinescu știe să-și argumenteze întotdeauna convingător rezervele și să nu confunde realizarea estetică a operei cu tipologia ei. Este de aceea exagerat să i se reproșeze a nu fi văzut talentul lui Sadoveanu sau al lui Arghezi ca prozator. A nu le fi înțeles — da, dar a nu le fi văzut nu se poate spune. Conștient că „nu trebuie comparate numai tendințele ci și realizările", Lovinescu scrie de exemplu : „Dacă creația epică a d-lui Arghezi este incontestabil inferioară creației epice a d-lui Rebreanu nu înseamnă că poate fi comparată cu epica altor prozatori mărunți, întrucît, pe de o parte, tendința spre epic nu ajunge, iar pe de alta, ca în orice lucru omenesc, e de ținut seamă și de coeficientul personal ; insuficiența epică a d-lui Arghezi, raportată la epicul pur, este precumpănită printr-o totalitate de calități literare și printr-o invenție verbală atît de remarcabilă, încît chestiunea comparației nici nu se pune" [284].

În fața unor astfel de recunoașteri dovedind simțul nuanțelor și putința elasticității necesare, putem conchide și noi, dimpreună cu Lovinescu, că „«mistica» genurilor literare nu are rigiditatea regulelor matematice" [285] și putem adăuga că, devenit un dogmatic principial, el continuă să fie totuși un impresionist incurabil, dar un impresionist în sensul cel mai fericit al cuvîntului. „Critica rămîne, în definitiv, tot o artă și criticul, tot un om de gust, care se pricepe să umble cu instrumentele de investigație și știe să le rectifice acțiunea și printr-o intervenție oportună" [286]. Acesta este — putem fi de acord și noi — întregul secret al adevăratului talent critic !

Analizîndu-și retrospectiv metamorfoza ideologică, Lovinescu va semnala și el „existența unei infiltrații dogmatice /.../ fără ca ea să fi luat însă niciodată un caracter de exclusivitate", datorită „relativismului fundamental" și unui „oarecare spirit de ponderație" [287]. Cu toate acestea, criticul găsea necesar să constate că

„oricît de temperate ar fi, nu-i mai puțin adevărat că aceste principii conțin indicația precisă a nevoii de certitudine, singura care, în definitiv, susține demnitatea criticii în cadrul unor ocupații serioase“ [288]. Și, mai departe, Lovinescu subliniază din nou ca și în *Mutația valorilor estetice* că, de fapt, dogmatismul său se sprijină mai ales pe siguranța tonului, fiind ca atare un dogmatism „de natură formală“. „Autoritatea, zice pe drept cuvînt criticul, n-am căutat-o însă în imutabilitatea unor principii /.../ n-am căutat-o nici în principiul diferențierii, nici în principiul genurilor literare / ... / ci într-un ton de siguranță izvorît dintr-un gust literar failibil, negreșit, dar încercat, prob și decis, în limitele experienței proprii“ [289].

Deși ajuns, prin urmare, la „demnitatea unui sistem“ [290], Lovinescu nu se va revendica niciodată de la certitudinea unor principii absolute, avînd convingerea că autoritatea iese în primul rînd din fermitatea expresiei critice și — ceea ce a subliniat întotdeauna — din unitatea nedezmințită a caracterului. Putem zice așadar că dogmatismul lovinescian nu este numai unul de natură formală ci și — într-o măsură poate și mai însemnată — unul de natură etică. Am văzut mai sus demonstrația criticului în sprijinul acestei concluzii. Este momentul acum să cercetăm mai îndeaproape în ce constă condiția morală a criticului, cu atît mai mult cu cît această problemă revine în preocupările lui Lovinescu din deceniul al IV-lea și se impune în primul plan al atenției sale. Încă mai demult, el observase că „pentru a degaja impresia autorității, suprema calitate a criticii, extirparea legăturilor de afecție reprezintă o imperioasă operație preliminară : așa și-a construit meșterul Manole mînăstirea și așa își construiește mai ales criticul opera“ [291]. Autoritatea necesită deci o anumită obiectivitate în sensul impersonalității judecății critice. Desigur, a fi obiectiv nu poate însemna nici un moment a demisiona de la datoria atitudinii, ci numai a respinge orice impulsiuni temperamentale sau interesate, în numele exclusivității estetice : „Obiectivitate nu înseamnă imobilitate și mai ales lașitate de opinie în toate domeniile actualității, ci numai maximul de eliminare a spiritului de polemică inutilă, a spiritului partizan atît de viguros la noi, a complicităților de cafenea și a asociațiilor de interese mutuale, prin care se falsifică zilnic scara valorilor“ [292].

Vechiul dușman și vechea obsesie a lui Lovinescu, spiritul pamfletar, trăiește, după 1930, o puternică recrudescență, fapt ce-l determină pe admiratorul „implacabilului“ Maiorescu să definească

din nou critica și polemica disociindu-le de pamflet. El, care deosebise încă de mult între polemica de idei a lui Iorga și cea de cuvinte a lui Arghezi [293], procedează acum la ample și pătrunzătoare distincții între spiritul polemic și cel pamfletar, identificînd în cel dintîi mai puțin un „spirit" propriu-zis și mai curînd o formă de manifestare a spiritului critic.

Semnalînd mai întîi confuzia dintre polemică și pamflet, atît de răspîndită la noi, Lovinescu, deși le recunoaște o anumită înrudire, atrage atenția că prima „presupune liniște, stăpînire de sine, calcul și strategie" [294], în contrast cu violența de expresie a pamfletului, cu graba lui nesăbuită de a se manifesta : „spiritul polemic are nevoie de nerv, nu însă și de nervi" [295]. El necesită „detașare față de obiect", luciditate și „ironie binevoitoare", situîndu-se astfel „într-un plan de superioritate morală" [296]. Spiritul polemic trezește în cititori o convingere, care, pentru a se evidenția, trebuie bazată pe analiza subtilă și nuanțată a obiectului în scopul descoperirii unor deficiențe reale. Polemica nu desființează niciodată valorile pentru că acestea „nu pot fi distruse", ci „numai micșorate sau îngrădite în cadrele lor firești" [297].

Dimpotrivă, spiritul pamfletar se caracterizează prin totalitarism, chiar dacă eficacitatea lui se limitează la forța de expresie. „Deși de esență tot critică", el „nu pornește din rațiune ci din sentiment" și ca atare „nu vrea să convingă ci să miște" [298]. Tocmai din această cauză, oricît de puternic, efectul pamfletului se risipește repede, în vreme ce al spiritului polemic este incomparabil mai rezistent. „Pe cît este de indestructibil elementul rațional, pe atîta elementul afectiv se risipește odată cu ambianța, în care s-a produs și a prins poate." [299]

Disociat de spiritul pamfletar și exprimat adesea sub forma celui polemic, spiritul critic este însă altceva și numai o optică deformată le-a putut confunda. El este substanța nutritivă a adevăratei atitudini polemice, care, în absența lui, poate degenera în pamflet. „Spiritul polemic — sau mai bine zis expresia polemică — neacționat de spiritul critic, nu reprezintă o valoare pozitivă ; e o moară care, în loc de grîu, macină vidul." [300]

„Ce este însă spiritul critic ?" se întreabă Lovinescu și răspunde : „Este capacitatea de a exprima o judecată de valoare estetică, a cărei origine stă în gust" [301]. Deși esențială, calitatea gustului nu este suficientă pentru a întemeia actul critic. Între omul de gust și criticul literar apare o deosebire importantă care constă în putința și obligația celui din urmă de a-și conceptualiza

impresiile. Distincția fusese făcută cu pertinență de Thibaudet [302] cam în același timp cu Lovinescu și ea a devenit, încă de mult, un loc comun al teoriei criticii. Combătînd exclusivismul raționalist și didactic al lui Dragomirescu, criticul român scria încă în *Mutația valorilor estetice* următoarele : „Această critică estetică se descompune, credem, în două elemente, unul referindu-se la percepție, adică la ceea ce se numește *gust* sau sensibilitate artistică, și altul la facultatea intelectuală de analiză, element esențial tehnic. Critica integrală presupune posedarea ambelor însușiri, adică a gustului și a putinței raționalizării lui" [303]. Pe aceeași linie teoretică, Lovinescu consideră și acum criticul drept „un om de gust ce-și poate raționa preferințele prin raportare la un mare număr de puncte de comparație luate și din istoria artei și din toate domeniile științelor morale" [304].

Din aceste dezvoltări conchide Lovinescu asupra incompatibilității absolute dintre spiritul critic și cel pamfletar : „critica este expresia unui act intelectual și formulează o judecată de valoare sprijinită pe piloții argumentării logice ; pamfletul este expresia unei stări afective în nici o legătură cu logica și chiar cu adevărul, cu care poate uneori coincide dar numai din întîmplare" [305].

Cea mai adîncă linie de demarcație între spiritul critic pe de o parte și cel pamfletar, ori în general personalist sub orice formă s-ar prezenta, pe de alta, o trasează însă valoarea morală a criticului. De vreme ce este demonstrată imposibilitatea unor principii științifice în estetică, garanția caracterului devine condiția *sine qua non* a judecăților critice — singurul criteriu mai mult sau mai puțin stabil de la care se poate pleca, sau, în orice caz, limita minimă care poate constitui indiciul unei vocații. „Dacă nu poate fi o știință, critica trebuie să aibă totuși ceva din obiectivitatea științifică" [306] — aceasta a fost întotdeauna convingerea lui Lovinescu. Și, oricîte criterii au „complicat" viziunea sa teoretică, dintre toate, tot caracterul criticului i s-a impus pînă la urmă ca singură frînă în calea subiectivismului dezlănțuit și arbitrar. „Critica nu este numai o artă, scria odată Lovinescu polemizînd cu N. Iorga ; rădăcinile ei pătrund adînc în humusul vieții morale. Pentru a o practica nu e nevoie numai de inteligență și de talent /.../ ci și de caracter, adică de onestitate de convingeri, de sinceritate, de independență, de imparțialitate. Un critic nu poate fi distrus cu adevărat decît atunci cînd se face dovada lipsei de fundament moral al activității sale intelectuale" [307]. Asupra acestui aspect al

problemei se opreşte Lovinescu de mai multe ori după 1930, consolidînd şi nuanţînd idei deja exprimate.

Semnificativ în acest sens este articolul *După treizeci de ani de critică*, republicat în al treilea volum al *Memoriilor*. După ce reaminteşte vechiul text *Zece ani de critică* şi-şi recunoaşte cu acest prilej vina de a fi contribuit la împingerea disciplinei critice „în domeniul individualist al artei", proclamînd-o „a zecea muză" şi legitimînd „toate variaţiile de tonuri şi toate fanteziile de impresii", Lovinescu mărturiseşte că „dorinţa de a abate critica din nisipurile mişcătoare ale personalismului spre drumurile dominate de oarecari criterii impersonale" este un „punct de vedere la care am rămas şi acum" [308]. Ne-am aştepta deci la formularea măcar a unuia dintre aceste criterii... impersonale. Şi totuşi unicul criteriu la care ajunge criticul, cu toate că expresia variază de fiecare dată, e tot anul de natură strict personală, fundamentat adică prin elemente de personalitate umană şi nu prin teorii „ştiinţifice" care se dovedesc inexistente.

În fond, ce propune Lovinescu ca garanţie a obiectivităţii ? Mai presus chiar decît gustul, care se poate înşela, i se pare că se află probitatea profesională. Lipsa acestei calităţi o consideră mai primejdioasă chiar decît nepriceperea, întrucît, prin ipocrizie, poate exprima „convingeri străine şi, judecînd, de altfel, cu mijloace superioare, pe tablouri diferite, produce şi confuzii inextricabile" [309].

Cu cît e mai rafinată şi mai ascunsă, lipsa de probitate e mai periculoasă din pricina dificultăţii mai mari de a fi detectată. Dacă interesele directe şi meschine se trădează cu uşurinţă anulînd de la sine orice acţiune critică, „simpla înclinare pur sportivă spre balansarea opiniei, sau din resentimente uşoare, sau din pasiuni partizane" [310] este extrem de dăunătoare căzînd repede pradă atitudinilor celor mai riscante. „Împotriva atîtor influenţe ce atacă preciziunea instrumentului critic, conchide Lovinescu, nu se poate lupta decît cu un singur remediu — şi acela aplicabil destul de rar : conştiinţa profesională. Critica nu e posibilă decît odată cu dezvoltarea sentimentului exercitării unei profesii, cu *tot ce conţine ea ca obligaţie morală*" [311] (s.n.). Este punctul de vedere la care criticul va rămîne pînă la sfîrşit.

Apreciind numeroasele calităţi ale personalităţii maioresciene, Lovinescu evidenţia, desigur *pro domo*, dar şi servit admirabil de modelul marelui predecesor, valoarea decisivă a caracterului în contituirea autorităţii critice. Şi, întrebîndu-se asupra noţiunii, el o definea ca fiind „unitatea de reacţiune în faţa împrejurărilor",

datorită faptului că „fenomenele sufleteşti nu se produc în voia lor prin acţiunea momentană a unor agenţi nesupravegheaţi ci sub controlul unui regulator, care îndrumă reacţiile într-o direcţie invariabilă, unică“ [312].

Către o asemenea egalitate cu sine, echilibru interior şi seninătate de spirit a năzuit Lovinescu întotdeauna şi dintr-o asemenea perspectivă a apreciat el pe contemporani. De aceea vedea, pentru ca să ne limităm la cei care l-au urmat, în Pompiliu Constantinescu pe criticul generaţiei sale, recunoscîndu-şi-l ca demn succesor şi „simţind într-însul obiectivitatea atitudinii, ponderaţia scrisului, maturitatea judecăţii şi acel minimum de dogmatism, fără de care nu se poate realiza o autoritate critică, dogmatism ce nu înseamnă raportarea la un principiu fix de judecată, ci la o unitate temperamentală şi la o consecvenţă“ [313]. Chiar cînd tînărul discipol îşi va contraria maestrul, acesta nu va ezita să-şi reafirme încrederea în el [314] şi opinia va rămîne neschimbată pentru totdeauna. În marea frescă istorico-literară care este *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, el va sublinia din nou aceleaşi calităţi ca şi altădată: „seriozitatea profesională izvorîtă dintr-o mare conştiinţă a rolului împlinit ca un sacerdoţiu laic, obiectivitatea deci, curajul şi lipsa de oportunism“ [315].

La Şerban Cioculescu remarca vădit satisfăcut raţionalismul, tendinţa spre obiectivitate, „diminuarea succesivă a toxinelor pasionale“ [316], în timp ce pericolul criticii lui Perpessicius i se părea a fi o amabilitate exagerată, „sacrificiul copios pe altarul prieteniei“ [317].

Despre G. Călinescu, criticul mai vîrstnic are păreri împărţite. Dacă la Tudor Vianu găsea „nu numai darul însemnat al imparţialităţii grave ci şi dragostea de om şi de umanitate“ [318], regretînd demisiunea acestuia de la o carieră critică legitimă, la celălalt confrate al său presimţea talentul [319] şi, mai tîrziu, îl afirma viguros, fără reticenţe [320], nu însă şi fără a acuza, tot atît de categoric, abaterile, ce i se păreau evidente, de la imperativul obiectivităţii. Semnalînd mai întîi „elasticitatea şi ambiţia ce se ascundeau îndărătul unor atitudini inegale, basculate între adeziune şi rezervă“ [321], apoi inconsecvenţa aprecierilor pe care i le-a consacrat lui însuşi în mai multe portrete succesive [322], Lovinescu ajungea la încheieri defavorabile pentru destinul critic al lui Călinescu.

Cînd, în 1941, se desfăşoară cu patimă campania de tristă amintire împotriva *Istoriei literaturii române de la origini pînă în*

prezent, Lovinescu ia atitudine fermă împotriva unor acuzații străine de punctul de vedere estetic, punînd în lumină marile calități ale lucrării, dar și lipsa uneia „și mai esențială decît toate celelalte, cel puțin în această categorie de activitate : *obiectivitatea*“ [323]. Deși distingea cu luciditate inexistența și imposibilitatea practică a unei obiectivități totale, considerînd că „lipsa aceasta de obiectivitate este însă organică“ [324], Lovinescu rămînea în mod categoric la ideea că „există totuși un minimum peste care nu se poate trece fără a cădea în subiectivism frenetic, pamfletar“ [325].

Cu altă ocazie, el acuza de asemeni la Călinescu încercarea cu orice preț de a da judecăți „prin contradicție principială“ [326] cu cele exprimate în *Istoria literaturii române contemporane* sau aiurea, deși, din depărtarea timpului care crește mereu estompînd detaliile nesemnificative, cei doi critici ne apar astăzi mai curînd aproape, cel puțin în chestiunile fundamentale.

Ce concluzie se poate scoate așadar din exemple ca acestea precum și din întreaga discuție de pînă aici ? Mai presus de orice, concluzia că Lovinescu nu vede în profesiunea critică o simplă profesiune, ci, cum a spus-o singur, un sacerdoțiu, un apostolat, care cere, în afara unor calități de sensibilitate, intelect și cultură, obligatorii dar insuficiente, o condiție esențială și anume aceea a moralității exemplare. După cum misiunea de a împărți dreptatea nu se poate încredința unui judecător mai mult sau mai puțin corupt, nici aceea de a cîntări valorile nu trebuie dată în seama unor spirite oportuniste și interesate, într-un cuvînt incapabile de a se uita pe sine în exercițiul funcțiunii critice. Nu gustul, fatalmente falibil, asigură autoritatea judecății și a celui ce o exprimă, ci caracterul despre care, pe bună dreptate, spunea Eminescu că este mult mai rar decît inteligența.

Renunțarea în fine la ambițiile ascensiunii sociale, la tranzacții și compromisuri și la atîtea alte perversități mărunte care umplu orizontul de preocupări al multor oameni este și ea un examen indispensabil al viitorului critic. „Date fiind condițiile vieții noastre publice“ [327], scrie Lovinescu, „critica implică un fel de asceză : independența morală, elementul ei esențial nu se dobîndește decît în urma unei renunțări la niște bunuri accesibile doar dependenței și complezenței“ [328].

Mai tîrziu, în 1942, într-o cunoscută confesiune radiofonică asupra carierei sale, criticul va spune în același sens : „Cel dintîi act al afirmării mele critice a fost cel al renunțării ; numai în clipa cînd m-am crezut capabil de această jertfă consimțită, am

pornit la o acțiune critică ; la vîrsta de douăzeci și trei de ani luasem o poziție ideologică împotriva tuturor celor ce puteau dispune de destinele mele sociale ; patruzeci de ani nu mi-am schimbat apoi obiectivele și mijloacele de acțiune, izvorîte din setea de independență" [329].

Ar mai fi de adăugat poate că, după părerea lui Lovinescu, imperativul unei înalte conștiințe morale este o particularitate a criticii și nu a artei. Obiectivitatea, care vine din probitate profesională, din cinste și sinceritate, din refuzul oricăror concesii cotidiene, este însăși condiția de existență a criticii. „Efecte literare se pot scoate din orice atitudine ; autoritatea critică nu iese decît din obiectivitate." [330]

Oricît de paradoxală, la prima vedere, în unele din punctele sale, concepția lui Lovinescu se dovedește rezistentă și azi cînd ne apare și mai limpede decît în trecut că numai opiniile rostite din perspectiva impersonalității și emancipării spirituale au înfruntat, înfruntă și vor înfrunta timpul. Desigur nimeni nu va contesta necesitatea și importanța gustului, culturii și inteligenței critice, dar, puse în slujba unor atitudini neprincipiale, ele devin, dintr-o podoabă și o armă a spiritului, un element de diversiune și anarhie morală și chiar socială. Pledoaria lui Lovinescu pentru caracter și pentru libertatea de opinie este pledoaria pentru o înaltă conștiință profesională a criticului. Iată explicația evoluției sale spre dogmatism, care, neputînd fi de origine științifică, trebuie extras din straturile cele mai profunde ale conștiinței etice individuale. Dogmatismul moral al lui Lovinescu a fost expresia unei aspirații înfrînte, a aspirației spre o certitudine de obiectivitate științifică pe care n-a putut-o descoperi niciodată. E greu de spus că actualitatea dramei lovinesciene s-a stins astăzi cu desăvîrșire.

b. După atîtea restructurări și reprofilări, care încep chiar cu disputa din 1909, impresionismul lui Lovinescu s-a schimbat la față pînă într-atît, încît devine mai mult decît necesar să clarificăm ce anume s-a păstrat totuși, dacă admitem că s-a păstrat ceva.

Răspunsul este aici categoric : s-a păstrat pentru totdeauna concepția criticii ca gen literar, ca formă specifică a artei scrisului și odată cu ea toate consecințele ce decurg de aici. Iată de pildă respingerea scientismului pedestru, a didacticismului dragomirescian : „Punctul de greutate al criticii cade în capacitatea de a

percepe emoţia estetică, — capacitate variabilă pînă la inexistenţă. În lipsa ei, didacticismul devine inutil şi, prin prezumţie, primejdios“ [331]. Or „esenţa d-lui Dragomirescu, scria criticul în 1930, este de a fi fost şi de a fi încă un dascăl de stil şi compoziţie, întrucît calitatea sa unică, de natură pur didactică, se mărgineşte la analiza practicată pe cadavru şi la studiul formelor literare de resortul cărţilor de stilistică şi poetică“ [332]. Cît despre „ştiinţa literaturii“, ea „nici nu există de altfel, şi, mai presus de orice manuale didactice, necesare şi ele, în artă se află gustul, element strict individual, congenital şi inalienabil, care, deşi se poate dezvolta după mediile în care trăieşte, trebuie mai întîi să existe, pentru a deschide drumul posibilităţilor ulterioare“ [332].

Volumele lui Lovinescu sînt pline de ironii la adresa pretenţiilor „ştiinţifice“ ale criticii. Lui D. Caracostea, care introducea vaste perspective sud-est europene în analiza prozei lui Galaction şi cita o mulţime de nume care de care mai savante, îi atrăgea atenţia, încă de la primele articole, „că pentru a face critică nu te ajută nici profesorul «berlinez» Meyer, nici Wesselovsky, nici Murko... Ajunge intuiţia critică : — după cum o spune şi docentul münchenez Schmidt în nu ştiu ce «Untersuchungen»...“ [334], iar la H. Sanielevici caricaturiza de-a dreptul ipotezele sale antropologice pe care le considera fastidioase [335].

Asemenea modalităţi critice i-au părut întotdeauna lui Lovinescu exagerări care dovedesc absenţa simţului comun şi care, în ultimă instanţă, nu pot conduce la rezultate revelatoare pentru că, orice s-ar spune, „critica rămîne, în definitiv, tot o artă şi criticul tot un om de gust“ [336].

Contestat în chipul cel mai categoric pe tărîmul literaturii beletristice, talentul lui Lovinescu în critică i-a fost subliniat de majoritatea contemporanilor. Liviu Rebreanu scria pe drept cuvînt : „D. E. Lovinescu e mai presus de toate artist. Grija de artă l-a pasionat totdeauna. De aceea a făcut operă de artă şi în critică, acolo unde alţii n-au pus decît ştiinţă sau metodă sau bun simţ sau nici atîta“ [337]. La rîndul său, Şerban Cioculescu, desolidarizîndu-se de stilul impresionist din tinereţea criticului, „pe care îl gustăm mediocru“ [338], situa contribuţia confratelui său la dezvoltarea limbii noastre literare printre cele mai decisive şi îl număra pe Lovinescu „alături de N. Iorga, T. Arghezi şi M. Sadoveanu“ drept „un foarte mare artist“ [339].

Dacă deci evidenţa marilor valori literare ale stilului critic lovinescian nu constituie o chestiune controversabilă, teoriile sale

destul de originale privind mecanismul artistic al „creației critice" au stîrnit și stîrnesc și astăzi cele mai legitime nedumeriri.

Afirmația paradoxală a lui Lovinescu este că însăși construcția intelectuală cea mai riguroasă nu are la bază în fond decît o anumită stare profundă de conștiință, cu caracter muzical, aidoma aceleia pe care o trăiește poetul în momentele procesului de creație [340]. „Aparent rațională", spune el despre propria-i operă, „punctul de plecare al acestei critice pornește din izvorul misterios al unor stări de conștiință irațională, cinestezice, care, în momentul sortit de destin, sau printr-un efort voluntar de creație, se limpezește (sic !) într-o stare sufletească organică sau capabilă de a se organiza" [341]. Aceasta ar fi „punctul originar" al procesului intelectual sau elementul „mistic" al creației, extins însă și asupra criticii și ideologiei literare în așa măsură, încît Lovinescu își declară toate lucrările sale, de la cele mai ample pînă la cel mai modest articol, rod al acestui izvor interior inconștient de esență muzicală : „...am simțit întotdeauna prezența unei stări sufletești unice, fără de care capacitatea de speculație verbală sau ideologică și deci de creațiune artistică este anulată ; ea constituie tonalitatea de bază, nota muzicală ce se strecoară în întreaga arborescență a construcției critice pentru a-i organiza foșnetul într-o armonie perceptibilă ; de la vitalitatea ei inepuizabilă își trag seva toate inextricabilele ramificări și nervuri, precum din unitatea ei elementară își organizează propria-le unitate" [342]. De aici ajunge criticul la încheierea că, departe de a fi rezultatul mecanic al unei operații de gîndire logică, concluzia o precede de fapt. Desigur, după ce, printr-un astfel de procedeu irațional, și-a fixat „punctul de plecare", „construcția crește de la sine, rațional" [343]. Toate faptele și argumentele care iau naștere ulterior sînt atrase ca o „pilitură de fier" „de magnetul unei atitudini polarizatoare" [344]. Iată de ce, conchide Lovinescu, izvorul „oricărei opere critice e numai aparent în elementul noțional". În realitate, „dacă îndărătul acesteia nu s-ar afla substanța generatoare a stărilor muzicale, speculația, din care constă arta, n-ar avea vitalitatea necesară" [345].

Revenind asupra acestor idei în al doilea volum al *Memoriilor*, criticul concede acum că sînt cazuri în care concluziile generale se degajă din cercetarea amănunțită a unor serii cît mai bogate de fenomene, fapte, obiecte etc., dar nu acesta e și cazul său, întrucît, dacă tipul cerebral gîndește cu abstracțiunile și oratorul cu cuvintele, „scriitorul gîndește prin jocul ritmului stilistic" [346]. În felul acesta, la el, procesul de creație se desfășoară invers și

anume „de la intuiții la fapte“ [347]. Lovinescu admite acum, de asemeni, că „îndărătul acestor intuiții există latența unei activități intelectuale, de lectură, de reflexie“ [348], dar apariția lor nu se datorește unui proces logic, ci „muzicei interioare“. Aceasta ordonează ideile, chiar și ale celor mai ample sinteze, îndată ce „punctul inițial“ a fost descoperit. În acest moment, scriitorul ar deveni, după opinia criticului, „creațiunea propriei sale expresii“ [349]. Și Lovinescu alcătuiește în consecință o teorie a expresiei cel puțin tot atît de interesantă. Expresia ar avea anume facultatea de a fi „creatoare de realități“ : „În loc să o urmeze, cum ar fi firesc, adesea cuvîntul determină realitatea sufletească“ [350]. Și, citînd în sprijin legea psihologică a lui Lange-James, criticul ajunge la concluzii logice, dar nu mai puțin discutabile, în direcția propriei sale concepții.

Într-un alt context, semnul adevăratului talent literar ar fi capacitatea de amplificare a textului necesar unei idei, printr-o invenție nu numai formală, dar și ideologică în sensul unei nuanțări suplimentare. După ce precizează că arta apare prin trecerea de la noțional la estetic, reprezentînd „biruința ingeniozității intelectuale, cu un caracter însă pur speculativ și inutil, asupra fondului noțional“ [351], Lovinescu declară : „de cîte ori am scris pentru a vehicula o anumită ideologie literară sau socială nu am avut impresia creației artistice, oricît m-aș fi străduit să realizez suma unei expresii literare, de logică, de sobrietate și de demnitate verbală. Creațiunea artistică nu se realizează decît din epifania tragică a unei conștiințe, puse în cleștele obligației de a exprima, de pildă, în zece pagini o «idee», pentru înțelegerea căreia cititorul n-ar fi avut nevoie decît de zece rînduri : prin această definiție, cele zece rînduri constituie filonul noțional, de o valoare și interes variabile, pe cînd celelalte nouă pagini și jumătate constituie sau, mai degrabă, pot constitui «arta»“ [352]. Observînd cu justețe că ideea ar putea fi „răstălmăcită în prolixitate“, criticul ține să ne reamintească „grija mea, destul de bine cunoscută de sobrietate și de economie de orice natură“ [353], insistînd asupra caracterului exclusiv artistic al amplificării, la baza căreia stă un „mister de elaborație, înfăptuit la temperaturi ridicate, de chinuri și de beatitudini necunoscute“ [354].

Întreaga teorie lovinesciană nu urmărește altceva — cum se poate ușor constata — decît o fundamentare și mai complexă și mai profundă a înrudirii esențiale dintre critică și artă. Și dacă e evident că nu i se poate contesta un anumit grad de finețe in-

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI

telectuală și chiar o seamă de premise întemeiate, nu e mai puțin adevărat că, în mare parte, concluziile scoase din ele sînt discutabile. Pe bună dreptate, Șerban Cioculescu se delimita cu rigurozitate raționalistă de o asemenea poziție fără a omite totuși cîtuși de puțin să sublinieze marile calități literare ale lui Lovinescu. El nota că „d. E. Lovinescu străbate o întreagă scară de confuzii, asimilînd procedarea critică și chiar dialectica socială cu creația artistică. La originea acestei confuzii stă ambiția literară care precumpănește la d. E. Lovinescu asupra comandamentului gîndirii juste, în critica literară și în sociologie“ [355]. Oricît de severe par, astfel de concluzii se pot argumenta lesne cu texte întregi din *Memorii*.

Desigur, strădania artistică a lui Lovinescu a fost încununată de succes și Șerban Cioculescu a fost printre aceia care au pus-o mai mult în lumină, „dar, de la recunoașterea calității artistice a criticei lovinesciene și pînă la iluzia nesănătoasă a «creației critice», prin lucrarea subconștientului și a inspirației, este un hiat de gîndire, neîngăduit“ [356].

Cît privește explicația acestei constante impresioniste, criticul crede a o putea descoperi într-un anume „complex de inferioritate inconștient“, izvorît din ratarea ambițiilor literare propriu-zise, complex care a provocat, la rîndul său, „procesul psihologic de compensație“ [357].

Că lucrurile par să stea într-adevăr așa, cu toate că Lovinescu nu s-a dat înapoi să exagereze mai mult, vorbind de afinitățile dintre critica sa și simbolism, atît prin starea de transă generatoare [358], cît și, în domeniul tehnic, prin întrebuințarea sugestiei [359], o dovedește clasicismul său structural care se trădează mult mai adesea. Iată, ca un exemplu edificator, atitudinea sa față de freudism. Deși nu a negat niciodată perspectivele fructuoase cu care metoda psihanalitică ar putea îmbogăți critica de artă și a utilizat el însuși concepția despre refulare și sublimare în înțelegerea originii fenomenului artistic [360], Lovinescu s-a exprimat cu rezerve despre absolutizarea ponderii iraționalului. Într-un articol neadunat în volum, *Freud și critica literară*, el reproșa psihanalizei neglijarea forțelor raționale ale omului creator, printr-un accent prea apăsat pe inconștient: „Creația artistică nu este, exclusiv, opera inconștientului; elementul de voință lucidă rămîne încă foarte puternic. A-l ignora, principial, înseamnă a te expune la erori grave de interpretare“ [361]. Și Lovinescu explică în continuare că, alături de omul real, există și unul ideal, născut prin proiecția în

imaginar în conformitate cu aspiraţii sufleteşti adînci şi uneori secrete. Este acel bovarism pe care criticul l-a folosit pe larg şi în explicarea unora dintre ideile sale : „Dintr-o operă de artă poţi scoate, aşadar, o dublă concluzie : psihologia reală a artistului şi exact contrariul, adică reversul ei ideal“ [362].

Teoria lui Lovinescu despre originea muzicală a criticii este mai degrabă, ca şi modernismul său, rezultatul unei proiecţii bovarice, decît al unei realităţi spirituale, cum totuşi criticul a vrut să o ateste. Însă, în vreme ce modernismul a fost o idee generoasă şi rodnică pentru progresul literaturii române, concepţia creaţiei critice a trebuit să navigheze printre confuzii şi aproximaţii riscante.

Lovinescu însuşi n-a mai pomenit-o prea des ulterior, stabilind caracterul artistic al criticii pe baza unor criterii mult mai ponderate. Abordînd direct şi explicit problema raporturilor dintre „Creaţie şi critică“, el afirma de la început actualitatea ei, în pofida timpului, şi, cu aceleaşi argumente ca şi în tinereţe, explica reducerea unei personalităţi la latura sa dominantă : „Din nevoia simplistă a reducerii la unitate a facultăţilor sufleteşti, oamenii multilaterali sînt priviţi ca diletanţi“ [363]. În conştiinţa publicului, un scriitor se fixează întotdeauna prin activitatea sa principală. De aici se naşte sentimentul de rezistenţă, ba chiar de interdicţie faţă de literatura beletristică a criticilor. Situaţia devine şi mai gravă prin faptul că „neîncrederea publicului nu e numai instinctivă, ci se şi raţionalizează prin stabilirea unei incompatibilităţi între spiritul critic şi creaţie“ [364].

În realitate, lămureşte Lovinescu, aceasta este o prejudecată pentru că, dincolo de funcţia ei „analitică, disociativă, abstractă şi didactică“, „critica modernă nu este o disecţie pe cadavre, fără relaţii cu viaţa, nu e o scolastică uscată şi o compilaţie de texte ci este străbătută şi de un spirit creator însufleţind viaţa cărţilor în raporturile lor multiple, la fel cu acţiunea scriitorului asupra vieţii însăşi“ [365], obiectiv pentru atingerea căruia, criticului „nici una din formele artei nu trebuie să-i fie străină“ [366] din chiar proprie experienţă ; el trebuie să facă dovada unei sensibilităţi estetice şi a unei iniţieri tehnice, adică să aibă talent.

Faptul că mulţi critici sînt „teoreticieni, ideologi“ nu demonstrează decît lipsa calităţilor fundamentale, care-i face incapabili să vibreze în prezenţa operelor de artă şi să treacă apoi la „aprecierea lor, a atmosferei lor printr-o recompunere a elementelor într-o expunere sensibilă care e totodată şi o interpretare a criti-

cului, ca orice creație"[367] ; or tocmai acestea sînt, după Lovinescu, trăsăturile care caracterizează „critica mai nouă", „străbătută de un adevărat suflu de comprehensiune simpatetică"[368].

Slaba calitate literară a unor opere de imaginație datorate criticilor nu izvorăște prin urmare din lipsa de implicație artistică a profesiunii lor, ci doar din insuficiența adaptării tehnice la „condițiile speciale ale genului", criticul fiind și el „ca orice talent : o disponibilitate, căreia i se cere o educație profesională"[369].

Făcînd abstracție de dreptul criticului (ba chiar datoria lui) de a practica literatura, reținem aspectul, care ne interesează mai mult, al prezenței în critică a unor elemente esențial artistice. Așa cum le definește Lovinescu acum, ele sînt incontestabile. Se observă însă că, despre originea muzicală a actului critic, lipsește fie și cea mai mică referință. Este probabil că, trecut prin experiențe noi, criticul care încă din prima clipă își circumscrisese prudent teoria în cadrele propriei sale situații fără cea mai mică veleitate de a o erija într-o idee generală[370] a ajuns acum la o opinie mult mai realistă.

În orice caz, punctul de vedere major al criticii ca formă specifică de artă este și rămîne cea mai evidentă constantă a impresionismului lovinescian. Frecvența termenului de impresionism scade sensibil ; chiar procedeul prin care Lovinescu îl definea în 1909, procedeul reducerii la nota esențială și al reliefării ei prin mijloace artistice, apare acum sub numele mai potrivit de „centripetism estetic"[371]. Se simte cu ușurință că Lovinescu este foarte departe de a-și mai confunda poziția cu aceea a impresionismului pur și simplu. Evoluția pe care și-o prevestea în 1906 de la niște începători *Pași pe nisip* la alții mai hotărîți, de data aceasta „pași pe argilă"[372], a devenit un fapt consumat. Criticul a ajuns să vadă acum, la 60 de ani, în evoluția spre contactul tot mai strîns cu cele mai diverse discipline științifice un destin al criticii moderne, observînd însă în același timp că „elementul esențial al frumosului" a continuat și continuă să scape tuturor încercărilor de a-l capta întrucît „esențele nu se pot izola, defini, explica și transforma în coeficienți numerici. Nimeni nu știe ce e poezia, după cum nu știe ce e viața, deși cu toții le simțim într-un fel..."[373].

Tocmai de aceea „dacă, cu timpul, Muza și-a acoperit grația în văluri mai severe, mărturisea Lovinescu cu același prilej retrospectiv, dreptul emoției mi-a rămas și acum normativ în practica unei critice, care încearcă să intre în esența creației artistice printr-o creație critică, suprapusă celeilalte..."[374]. Este aici desigur nu

numai o simplă perseverență în idei — în fond Lovinescu și-a dovedit întotdeauna capacitatea sa evolutivă — ci însăși permanența unui destin și indestructibilitatea unei vocații imperative. Credința în virtuțile artistice ale criticii este un mod de a-i afirma valabilitatea atunci cînd aceasta pare compromisă din lipsa unor adevăruri științifice. Lovinescu nu putea să prevadă la vremea lui că efortul de cunoaștere al deceniilor următoare avea să introducă, treptat și într-un mod mult mai categoric și mai evident decît pînă atunci, criteriile științei în aproape toate domeniile spirituale, inclusiv al criticii și al esteticii, unde numeroasele dificultăți existente încă nu infirmă cîtuși de puțin realitatea ca atare a victoriei rațiunii umane. Setea de certitudine a lui Lovinescu ar fi fost astăzi, cel puțin în parte, satisfăcută, iar scepticismul său diminuat.

Că, dincolo de avîntul contemporan al științei, critica va continua să rămînă, dacă nu o artă, cel puțin o formă specifică de creație spirituală și de cunoaștere a lumii este un adevăr incontestabil. Nu e vorba de a dizolva critica în știință după cum nu trebuie dizolvată nici în artă, ci, la incidența acestor domenii sau în afara lor, de a-i stabili mai exact statutul existențial. Dincolo de știință și de artă, chiar dacă nu fără concursul lor, critica e o realitate în sine.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

4. ÎNTRE CONCEPȚIE ȘI METODĂ

a. Natura criticii lovinesciene

b. Impresionismul și metoda

c. Tensiunea specifică și soluția ei

a. Evoluția lui Lovinescu este marcată cum am văzut de transformări sensibile care complică în cele din urmă imaginea criticii sale atît de mult, încît încercarea de a-i stabili totuși o apartenență devine obligatorie. Criticul însuși a insistat în numeroase pagini asupra procesului său evolutiv. Într-un interviu din 1930, el considera a fi făcut pînă atunci trei feluri de critică: sincronică în cele zece volume de *Critice*, dogmatică în *Istoria literaturii române contemporane*, și, în sfîrșit, pitorească în *Memorii*.[375]

Are deci — se pune întrebarea — critica lovinesciană o natură unitară, un termen comun dincolo de diversele etape străbătute? Este ea impresionistă sau dogmatică în fond? Ambiguitatea cu care apar folosite aceste noțiuni în opera lui Lovinescu face și mai necesar un răspuns, fie el și aproximativ.

Problema prezintă de la început dificultăți numeroase și adînci. Părerile exprimate de contemporani sînt destul de variate, de la afirmarea unui impresionism capricios și arbitrar și a unui subiectivism partizan inconcesiv pînă la acuzația de dogmatism structural și intolerant. Este sigur că, astfel formulate, aceste poziții nu acoperă nici una, nici cealaltă adevărul. În căutarea lui nu putem omite totuși să reamintim cîteva din cele mai interesante și mai pătrunzătoare observații ale criticilor contemporani.

Am expus la locul potrivit opiniile lui Ibrăileanu și Dragomirescu, ambele coincidente în semnalarea impresionismului lovinescian, precum și în delimitarea categorică față de el. Corespunzînd fazei de tinerețe a criticului, ele sînt, în cea mai mare

parte, justificate, chiar dacă dispuse a ignora tot ceea ce iese din linia imaginii deja formate. E de precizat acest lucru întrucît ne apare limpede acum că premisele evoluției viitoare sînt prezente încă de atunci sub masca înșelătoare a unor influențe.

Cînd Lovinescu va da marile sinteze din deceniul al treilea, dezvăluindu-și desigur semnele autenticei sale personalități, latențele veritabilului său profil critic vor ieși la iveală mai limpede. De aici și declanșarea discuției asupra notelor distinctive ale operei lovinesciene, discuție care reprezintă o primă încercare de situare a ei în ansamblul criticii românești. Dacă pînă la primul război mondial, punctele de vedere ale contemporanilor vizau cel mai mult impresionismul ca factor definitoriu al personalității lui Lovinescu, iată că acum, în deceniul al treilea și mai ales spre sfîrșitul lui, ele converg tot mai ferm către indicarea unei constituiri, dacă nu chiar și a unei constituții dogmatice a criticului.

Dacă Perpessicius va reține încă impresionismul ediției definitive a *Criticelor* subliniind hotărît și riscurile sale [376], iar Ion Biberi va acuza vehement formula impresionistă a lui Lovinescu care i-ar ridica automat dreptul de a elabora o istorie a literaturii contemporane [377], Pompiliu Constantinescu va semnala echilibrat evoluția spre principii și criterii de mai multă rigoare, iar Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu vor proclama definitiv și aproape fără rezerve fixarea criticului în portul liniștit al unui dogmatism funciar.

În timp ce un Octav Șuluțiu recunoștea drept „singurul dogmatism" lovinescian „dogmatismul în impresionism" [378], Vladimir Streinu nota cu uimire : „Va fi cîndva foarte interesant de arătat acest caz de raționalism disimulat sub o stilistică amăgitoare, care a putut fi luată multă vreme drept critică intuitivă" [379].

Că nu e vorba la Lovinescu de intuiție critică, ci mai curînd de un „dogmatism congenital" [380] era de părere și G. Călinescu. El revine de mai multe ori asupra criticului cu variații sensibile de opinie, dar constant în contestarea impresionismului de fond. Disociind între un impresionism structural, „la baza oricărei critici", cum va zice mai tîrziu [381], și unul exterior, decorativ și deci artificial, Călinescu îl situează pe Lovinescu mai degrabă în descendența acestuia din urmă. Primul este adevăratul impresionism critic, al doilea este de esență psihologică, empirică și se rezolvă într-un lirism livresc și convențional.

După „drumul parcurs de critic în cele aproape treizeci de volume, observă însă Călinescu, rămînem cu convingerea hotărîtă

că la baza gîndirii critice a d-lui E. Lovinescu stă un spirit dogmatic congenital" [382]. Chiar în anii de dinaintea primului război mondial, cînd impresionismul e oricum afişat, la temelia atitudinii se află tot dogmatismul, acoperit numai de „artificiul literar" [383]. Cît despre epoca ulterioară, „pentru a dovedi structura ştiinţifică /.../ a operei d-lui E. Lovinescu" [384], e de ajuns, zice Călinescu, a pune în lumină metodele obiective ale criticului „analizîndu-i cu alte cuvinte, *tehnica critică*" [385]. Şi autorul *Măştii apoloniene...* (articolul din care citäm) enumeră nu mai puţin de şase „metode" : a izvoarelor, psihologică, filologică, istorică-filologică sau a „reconstrucţiei ideale a cosmului poetic", interpretativă şi, în fine, a „reconstrucţiei muzicale" [386]. În felul acesta, evoluţia de la acel „fals impresionism / ... / care nu e decît o vegetaţie livrescă în jurul operei de artă", „o artă de a divaga" „destul de primejdioasă şi de hibridă" [387], la ţinuta dogmatică este demonstrată.

Primul însă care evidenţiază în rînduri sobre şi tăioase metamorfoza lovinesciană este Şerban Cioculescu. Analizînd „Impresionismul d-lui Lovinescu", el constată că „pornit de la un subiectivism afectat" criticul „afirmă necesitatea unei literaturi obiective şi a unui criteriu de adevăr obiectiv", or aceasta nu este altceva decît „falimentul impresionismului, al impresionismului în sensul curent" [388]. Pentru Şerban Cioculescu e limpede că „primul impresionism (în teorie înainte de 1909, şi în practică şi după) al d-lui Lovinescu, imitat după Lemaître şi France, nu corespundea substratului psihic al d-sale, ci doar unei atitudini de tinereţe" [389]. „Adevărata structură" a criticului ar fi „cerebrală", „cu exigenţe imperioase de certitudine obiectivă" [390]. Procedeul simplificării revendicat de Lovinescu drept impresionism „este perfect legitim, deşi, incontestabil prin eroare, intitulat impresionism" [391], cum, la vremea lor, remarcaseră de altfel şi un M. Dragomirescu [392] sau un Octav Botez [393].

În realitate, Lovinescu este „un critic dogmatic" [394] : „Odată cu secarea fanteziei, din prima manieră, structura sa cerebrală şi-a accentuat evoluţia către simplificare, reducere la unitate, deducţie, metodă şi dogmă" [395]. Situarea pe poziţia unor principii literare aplicate cu fermitate îl duce pe Lovinescu, faţă de impresionismul iniţial, la „excesul contrar, de dogmatism şi idei fixe" [396]. Şi Şerban Cioculescu analizează principiile estetice noi ale criticului întrebîndu-se semnificativ în încheiere : „Pînă unde va duce dogmatismul absolut al d-lui Lovinescu ?" [397].

Într-o cronică literară la *Mutația valorilor estetice*, reluînd constatările deja exprimate, criticul de la *Adevărul* subliniază „adeziunea fără restricții" la ideile lui Taine „ca pe o curiozitate remarcabilă, în curba bizară a evoluțiilor lovinesciene" [398] și „pronunțarea puternică a unui dogmatism detestat pînă mai ieri și adoptat astăzi din rațiuni oportuniste" [399], anume sub presiunea epocii postbelice „de pretenționasă eseistică, ideologie și filozofie a culturii" [400] și „ca o necesitate urgentă" a autorității critice. Pentru atari considerente, se poate spune că „în ceasul actual, dl. Lovinescu, deliberat dogmatic, se situează în critica dogmatică, universitară și didactică" [401]. Iată o concluzie cu aparențe de paradox, care merită să fie reținută. Dincolo de expresia ei evident polemică, se află intuiția unui adevăr incontestabil.

Dacă Șerban Cioculescu este primul comentator important al impresionismului lovinescian, Pompiliu Constantinescu, în sfîrșit, va fi, de-a lungul întregii sale cariere critice, cel mai insistent și mai fidel analist al maestrului său. Subliniereа infiltrațiilor dogmatice apare la el mai puțin categorică. Mai mult decît atît, Pompiliu Constantinescu vede la Lovinescu „un impresionism pe care l-a practicat cu o consecvență neșovăită, deși, în urmă, precizează el, cu o organizare sintetizată în însăși formula sa : «știință, conștiință și talent» și cu necesitatea de a stabili certitudini, în ierarhia valorilor, nu de caracter absolut, ci pe principiul evoluției sensibilității epocilor și al mijloacelor contemporane de expresie" [402]. Acest impresionism rezultat dintr-o dogmatizare a relativismului și dintr-un pozitivism în sensul de refuz al acțiunii îndrumătoare îl numește criticul „un impresionism constructiv" și-l consideră „o metodă științifică" [403].

Stăruind de fiecare dată asupra formației lui Lovinescu la școala criticii lui Faguet, Anatole France și Lemaître, dar analizînd totodată și persistența ideilor maioresciene în opera discipolului, Pompiliu Constantinescu este în drept să constate că „așa numitul relativism și impresionism lovinescian nu ating cu nimic valabilitatea conceptelor fundamentale ale criticii lui Maiorescu" [404].

Asemenea afirmații pertinente și la obiect ne fac să conchidem asupra unei atitudini echilibrate care, urmărind o judecată obiectivă, se ferește să îngroașe o trăsătură sau alta. Sigur că imaginea este corectă, dar preferăm oricum niște accente mai categorice. Fără a disprețui nuanțele, adevărul este totuși unul singur. Care ?

Complexitatea problemei este evidentă și începe chiar de la afirmațiile programatice ale criticului. Avea întrucîtva dreptate Camil Petrescu, dincolo de orice exagerare pamfletară, să acuze la Lovinescu o anumită incoerență a ideilor, ba, mai mult decît atît, contraziceri flagrante. [405] Din paginile *Memoriilor* sau de aiurea se pot culege argumente pentru concluziile cele mai diverse. Încercînd să găsim totuși cîteva elemente comune, atît în teorie cît și în practică, trebuie să înlăturăm desigur altele care, deși reale, apar cu mai multă neregularitate și sînt relativ superficiale. Fără să nutrim iluzia celei mai bune soluții, caracterele definitorii ale criticii lui Lovinescu ni se par a fi, mai presus de oricare altele, caracterul psihologic, caracterul artistic și caracterul ideologic.

Impresionismul tinereții se atenuează nu numai prin influența lui Maiorescu, dar fără îndoială și prin aceea a lui Émile Faguet [406]. Faptul a fost remarcat încă de mult [407] și el are consecințe utile pentru discuția noastră, întrucît ne explică într-o măsură afinitatea lui Lovinescu pentru aspectele psihologice, afinitate recunoscută de fapt și de el însuși : „Emoția estetică e greu de analizat și nu se împărtășește decît doar prin citate ample /.../ ; te poți însă apropia de ea pe calea psihologicului" [408]. Situația a fost observată și de critică încă de la început. Într-o recenzie la *Pași pe nisip,* G. Bogdan-Duică scria : „...autorul caută sistematic un drum interesant, poate cel mai interesant, care este trecerea de la constatarea unui efect estetic la cauza psihică ce-l produce." Așadar Lovinescu „știe să-și psihologizeze critica" [409].

Dacă adăugăm acuma și concepția impresionistă a criticii ca artă, cea mai durabilă reminiscență a tinereții, cum am arătat, înțelegem de ce criticul a cultivat cu asiduitate specia „figurinei" împrumutată de la Lemaître și genul memorialisticii, orientat tot în direcția predominant portretistică. Mărturisind odată că „noi căutăm însă poezia și dincolo de versul scris, în ritmul vieții fizice și morale, în gest și atitudine, în vorbă și în fapt" [410], Lovinescu motiva involuntar evoluția sa spre „forma figurinei sintetice", expresia „cea mai caracteristică" a metodei impresioniste [411] și, pînă la urmă, spre formula „de pitoresc anecdotic și psihologic" [412] a *Memoriilor,* în care, personal, considera, făcînd aluzie la originea sa moldovenească, a-și fi realizat „poate" „latura sa esențială și a rasei sale" [413].

Confesiuni cu privire la procedeul portretisticii morale a făcut el în repetate rînduri. Definindu-i punctul de plecare nu „în cu-

noașterea amplă a obiectului și nici într-o analiză care disociază și anulează, ci în intuiția elementului creator al personalității" [414], Lovinescu găsea în portret terenul cel mai propice de realizare a aptitudinilor sale de moralist și psiholog, cît și a ambițiilor creatoare la care, cum știm, nu a renunțat niciodată. De aceea, fără să-i renege „valoarea de document calificată, de altfel, prin autoritatea morală și discernămîntul psihologic al portretistului" [415], el revendică portretului un regim de artă : „fiind expresia estetică a unei viziuni personale, trebuie considerat în valoarea sa de creație după tehnica și legile interioare ale genului" [416].

Cît despre calitățile realmente remarcabile ale artei portretistice lovinesciene, subliniate aproape în unanimitate de criticii contemporani, nu e aici și acum scopul nostru de a ne pronunța. Mulțumindu-ne așadar a le afirma, fără posibilitatea exemplificării, atragem numai atenția asupra perfectei fuziuni între psihologic și estetic, în măsura în care ni se pare a descoperi în ea o particularitate a criticului memorialist, o particularitate e drept recunoscută tacit, dar insuficient situată într-o perspectivă corespunzătoare.

Caracterul ideologic în fine al criticii lui Lovinescu nu necesită ample demonstrații, întrucît, pe de o parte, el este implicat în evoluția criticului spre dogmatism, deja analizată, iar, pe de alta, secțiunile următoare ale lucrării și finalmente întreaga lucrare îl vor evidenția în chipul cel mai categoric. Este de spus acuma doar că o critică ce nu ignoră aplicarea unor concepte, nu rigide, dar îndeajuns de ferme, e în mod deliberat o critică ideologică. Îi lipsesc lui Lovinescu criteriile teoretice, principiile estetice și ideologice sau, deși le-ar avea, le disprețuiește el cumva în practica critică, cedînd fără rezerve impresiilor volatile și momentane ? Greu de susținut, sau, ca să fim pe de-a-ntregul sinceri, imposibil. Totul constă în a vedea prin ce anume se deosebește o critică ideologică de tipul celei lovinesciene de altele. Asta ne-ar duce însă la anticipări și e necesar să respectăm etapele.

Din cele spuse pînă aici s-ar putea scoate o obiecție foarte categorică, aceea de a fi neglijat tocmai ceea ce, în mod curent, se privește ca fiind caracterul decisiv al criticii lui Lovinescu : principiul estetic. Psihologică și ideologică în conținut, artistică prin expresie, unde este așadar „atenția la unic", unde este preocuparea estetică, mărturisită și știută ca predominantă ? În pofida oricărei aparențe, nu e la mijloc nici o omisiune. O critică este fundamen-

tal estetică sau nu, prin obiectivul pe care şi-l propune şi pe care şi-l delimitează cu străşnicie şi nu — cum se crede — prin consideraţiile sau prin instrumentele cu care lucrează. Altfel singura critică estetică posibilă ar fi cercetarea tehnicii formale la nivelul unei viziuni de o terestritate inimaginabilă, de n-ar exista pildele descurajante ale unor „analize de text" care o ilustrează atît de limpede prin incapacitatea depăşirii aparenţelor. În realitate, asupra esteticului se fac aplicaţii diverse, secretul criticii veritabile fiind numai de a extrage totul din materia pură a artei şi nu din speculaţii abstracte care proiectează elemente străine pe ecranul artistic, întunecînd tocmai esenţialul, adică esteticul, în loc de a-l fi iluminat şi mai puternic. Psihologică şi ideologică prin conţinut, procedee şi criterii, artistică prin expresie şi compoziţie, critica lui Lovinescu este fundamental estetică prin obiectul său, nu în sensul, repetăm, numai de a i se adresa rămînîndu-i exterioară, ci în sensul autentic de a porni oricînd şi oriunde de la esenţa literaturii ca artă şi de la nimic altceva.

A porni de aici nu înseamnă negreşit şi a te opri aici, cum se înţelege uneori critica estetică. Poziţia extremismului estetizant n-a fost poziţia lui Lovinescu niciodată şi o vom vedea.

Iată deci că, departe de a-l eluda, caracterul estetic l-am considerat subînţeles, aşezîndu-l tocmai la baza celorlalte. Lovinescu e critic literar de vocaţie, am afirmat-o de la început, şi caracterul estetic e atmosfera lui, pe care părăsind-o, n-ar mai fi. În această atmosferă însă, în care conviеţuiesc atîtea stiluri şi atîtea personalităţi, elementele psihologic, artistic şi ideologic în simbioza lor îl individualizează numai pe Lovinescu şi asupra lor ne-am concentrat.

Întîmpinării că ar exista şi alte feluri de critică şi deci trebuie indicată cu exactitate apartenenţa la cea estetică, îi dăm un răspuns categoric negativ. Nu există altfel de critică literară autentică decît cea estetică. Comentariile exterioare artei în sine sînt, oricît de stimabile, altceva. În critica literară trebuie pornit de la artă — iată prima condiţie şi, indiferent cît de departe ar ajunge discuţia, relaţia interioară cu esteticul trebuie păstrată, altfel critica literară, continuînd să rămînă critică, încetează de a mai fi literară — iată a doua condiţie.

E. Lovinescu le-a respectat pe amîndouă. Este deci critic literar şi se înţelege atunci că face critică estetică. Orice alte obiecţiuni posibile devin laterale.

b. Se definește de obicei impresionismul ca un refuz absolut al sistemului și al metodei și bineînțeles, dacă ne conducem după declarațiile programatice, definiția este valabilă. Altfel însă s-ar putea răspunde, cum s-a și răspuns adesea [117], că însăși această atitudine devine prin ea însăși un sistem și o metodă. Prin urmare, deși impresionismul și metoda par noțiuni antitetice, se poate vorbi de o metodă impresionistă, cum se poate vorbi de o metodă ori de cîte ori activitatea spiritului ia forma recomandată direct sau indirect de niște principii prestabilite. Refuzul insistent al principiilor prestabilite pe care și-l revendică impresioniștii capătă el însuși atributul de principiu în clipa în care aspiră la consecvență. Pentru că ce este altceva un principiu decît o atitudine ideologică păstrată consecvent împotriva dialecticei eterne a spiritului ? Prin opoziția pe care o face legii universale a devenirii, orice principiu e condamnat la desuetudine și numai atunci își atinge cu adevărat demnitatea cînd își asumă fără nici o teamă condiția.

Dacă principiul e o idee stabilizată într-un punct, impresioniștii nu-l au, întrucît disprețuiesc ideile și supraliciteză verdictele impresiilor temperamentale. Deși un Lemaître consideră ideile generale presupuse în orice impresie critică [118], legătura dintre ele și impresie nu apare niciodată în centrul atenției criticilor impresioniști. Evident că implicația conceptuală nu lipsește chiar cînd e refuzată. Ceea ce este însă specific impresionismului este ridicarea impresiei la rangul de principiu. În felul acesta, el nu poate scăpa pînă la urmă de a se înscrie în orbita unei metode dacă admitem că impresia este dirijată din umbră de niște idei generale și deci nu e nici pe departe arbitrară. În ultimă analiză, se descoperă treptat mai multe puncte comune decît s-ar crede între impresionism și dogmatism. În fond, impresia este un principiu dirijat implicit, iar principiul este o impresie dirijată explicit. Tot Lemaître a observat cu pertinență că Brunetière își transformă propriile impresii în legi, în esență este deci impresionist.

Adevărata prăpastie între cele două critici s-ar părea că se despică în problema judecății de valoare, subiectivă după unii, obiectivă după alții. Aprofundînd lucrurile, vedem însă că și obiectivitatea dogmaticilor are la bază o inevitabilă subiectivitate, nu a unui singur subiect desigur, ci a mai multora. Se poate zice atunci că obiectivitatea lor este o subiectivitate generalizată, esențializată și impersonalizată, rezultă adică prin înlăturarea oricăror

elemente empirice — o subiectivitate universală. De aici poate și ideea kantiană a caracterului universal al judecății estetice.

Tot astfel subiectivitatea impresioniștilor, îndată ce se consacră obiectului uitîndu-se pe sine în mod dezinteresat și presupune idei generale, chiar dacă nu le mărturisește, este în fond o obiectivitate individualizată și la fel de impersonală cu cealaltă prin excluderea arbitrariului și capriciului temperamental, deci a oricărui empirism. De la principiu la impresie și invers, rezultatul este același. Iată cum un conflict ireductibil poate să devină fals. Redefinind conceptele fundamentale, conflictul se anulează de la sine. Numai o interpretare metafizică l-a putut genera.

Ne gîndim negreșit la formele superioare ale celor două critici, impresionismul ca și dogmatismul fiind deopotrivă absurde cînd sînt împinse la extrem prin tăierea unor raporturi firești și necesare. Absolutizînd impresia sau intuiția și conferindu-le forțe obscure, dincolo de orice rațiune, nu poți evita în nici un fel soluția mistică, după cum, făcînd același lucru cu principiile, aluneci în mecanicism vulgar.

Respingînd deci indiscutabil asemenea deformări caricaturale pe care nu știm să și le revendice cineva, descoperim în „marea ceartă" a celor două critici un conflict superficial. Concluziile trase în acest sens de Charles Lalo acum aproape o jumătate de veac ni se par neîndoielnice.[420] Se vede limpede că, în felul acesta, opoziția dintre impresionism și metodă rămîne fără obiect.

Dacă astfel stau lucrurile în ce privește impresionismul și dogmatismul în formele lor propriu-zise, ce se mai poate spune despre situația lui Lovinescu la care nici unul nici celălalt nu apar ca atare ? Singura concluzie, obligatorie, este că apropierea celor două poziții, deja afirmată principial, devine practic și mai sensibilă. Criticul român constituie una din cele mai semnificative expresii, poate nu numai în cultura noastră, a unei realități foarte adînci, intuită excepțional și trăită în chip dramatic pe traiectoria unei vocații autentice. Cine vrea să culeagă învățăminte cu privire la destinul critic în general trebuie să se adreseze lui E. Lovinescu. În el va găsi întreaga experiență a criticii literare.

Întrebîndu-ne acum dacă a fost un critic impresionist sau un critic dogmatic, ni se pare că răspunsul se subînțelege. Impresionist sau dogmatic, el a fost în primul rînd un mare critic, ceea ce presupune și una și alta. Dacă e totuși să optăm pentru o formulă, vom spune că Lovinescu a fost, în orice caz, mai mult un dogmatic impresionist decît un impresionist dogmatic. De unde

și rezistența pînă astăzi a judecăților sale de valoare. Pentru că e oricînd mai bine ca dogmatismul principiilor să cedeze în fața dialecticii impresiilor decît invers. „Teoria e cenușie, prietene, zicea Goethe, numai pomul vieții e veșnic verde."

c. Faptul de a fi evitat cu perseverență o opțiune reală, prin introducerea unor concepte foarte personale, nu trebuie să conducă la încheierea că Lovinescu s-a menținut într-o poziție mijlocie de indiferentism total. Dimpotrivă tocmai aceasta a fost forma de viață cea mai străină de el. Pe cea veritabilă trebuie să ne-o închipuim avînd la bază o tensiune specifică foarte acută. În absența ei n-am mai vorbi de nici un dramatism.

Basculînd între perspectivele cele mai contradictorii, Lovinescu și-a căutat permanent un drum. Oscilația sa între impresionism și dogmatism, soluționată printr-o reformulare a noțiunilor, este oscilația între sensibilitate și rațiune, gust și teorie, artă și adevăr, scepticism și autoritate. Un anume clasicism fundamental, nu numai al culturii, dar și al temperamentului, asociat cu o luciditate foarte modernă, demistificatoare și realistă în cel mai bun înțeles științific, au constituit pentru el firul Ariadnei [421].

Strecurat printre atîtea soluții care par să se nege una pe alta, Lovinescu n-o îmbrățișează pe nici una integral, convins că fiecare ascunde numai o parte de adevăr. Spiritul de măsură este obiectivitatea lui. Pasiunile tac în fața adevărului. Și adevărul are o față liniștită, de zeu. Nu e întîmplător că, în tinerețe, Lovinescu a văzut în Apollo din Belvedere „zeul tutelar al criticii", formulînd o concepție „apollonică" bazată pe „liniște și seninătate" : „A pedepsi fără a urî și a lovi surîzînd" [422].

Spre această atitudine a aspirat el necontenit și de la ea a așteptat cele mai înalte satisfacții alături de acelea ale artei. În spiritul ei, a recunoscut doza de talent sau de dreptate chiar unor adversari, dovedind capacitatea de a se impersonaliza. N-a fost totuși un olimpian și a recunoscut-o singur [423], nu s-a instituționalizat, tăindu-și aderențele cu actualitatea vie. Dimpotrivă, toată opera lui are palpitul unei participări fremătătoare. A fi izbutit să se obiectiveze cît de puțin și să judece senin tocmai în mijlocul unei efervescențe atît de acaparatoare constituie meritul său, merit și el relativ ca tot ce există.

În disputa dintre impresionism și dogmatism, spiritul clasic al lui Lovinescu a ales o cale rezervată și sobră, încercînd, nu

fără numeroase succese, o operă de conciliere a extremelor, care i s-au părut false. Iubitor al nuanțelor, al „spiritului de finețe", criticul s-a opus oricărei unilateralități geometrice. Fără a respinge vreodată *ab initio* îndreptățirea căutărilor științifice ale criticii, ba urmărindu-le chiar cu speranțe secrete, Lovinescu a refuzat rigorismul abstract și didacticismul mărunt. „Recunoaștem necesitatea criticei de a-și raționaliza impresia, scria el, și urmărim *cu interes* (s.n.) toate încercările de a da o siguranță judecăților estetice. În faza actuală însă a științei rezultatele sunt încă puțin importante" [424]. Se înțelege ușor că, dacă aceste rezultate ar fi serioase, Lovinescu nu le-ar contesta cîtuși de puțin. Nu contra posibilității criticii de a se apropia de știință se ridică el, ci a pretențiilor premature, agravate pe deasupra și de lipsa de talent. E sigur că nu atît complicațiile teoretice exagerate ale „științei literaturii" l-au iritat pe critic, cît absența evidentă a capacității expresive a lui M. Dragomirescu.

Sînt, de bună seamă, la Lovinescu și texte care pot contrazice o asemenea încheiere, noi înșine am indicat unele dintre acestea. Nu despre ele este însă vorba aici, ci despre sensul general al unei acțiuni critice, sens rezultat din toate avatarurile unui destin zbuciumat. Extrasă dintr-un context oarecare, o frază nu poate infirma un destin și destinul lui Lovinescu acesta ni se pare a fi : nostalgia după rigoare, după criterii, după principii. Iată de ce nu întîlnim la el, ca la atîția impresioniști mai vechi sau mai noi, bucuria satisfăcută și suficientă sieși că disciplina critică nu poate fi o știință. Încă ! Acest „încă" deschide niște perspective pe care, fără să le fi afirmat explicit, Lovinescu nu le-a negat niciodată.

Tensiunea dialectică a experienței sale critice s-a rezolvat uneori în favoarea neputinței de a capta misterul, dar, paradoxal, ea înseamnă un triumf al ideii că misterul poate fi înfrînt. Departe de a se deosebi radical de știință, critica este și ea cunoaștere și — cu incontestabile particularități — îi repetă destinul.

III. SINCRONISM ŞI DIFERENŢIERE

1. LIBERALISMUL ŞI „FORMELE FĂRĂ FOND".
2. DE LA SOCIAL LA ESTETIC : MODERNISMUL.
3. EVOLUŢIA GENURILOR LITERARE. 4. VALORIFICAREA ESTETICĂ

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. LIBERALISMUL ŞI „FORMELE FĂRĂ FOND"

a. Familie, educaţie, cultură
b. Prima disociere de junimism
c. Conceptul de sincronism
d. Întîmpinări mai vechi şi mai noi

a. Rar se pot întîlni oameni care să fie produsul mediului şi educaţiei lor într-un grad atît de înalt cum a fost Lovinescu. Studiindu-i antecedentele biografice, descoperim aproape toate liniile virtuale ale viitoarei personalităţi.

Nu vom proceda aici, desigur, la amănunţite expertize documentare, întrucît ne interesează numai notele ce caracterizează atmosfera primilor ani de formaţie şi acestea sînt atestate cu suficientă claritate în opera criticului, în propriile lui mărturisiri. După cum ne vom limita, de asemeni, numai la încercarea de a lămuri sursele mai îndepărtate ale atitudinii ideologice, sociale şi politice a lui Lovinescu.

Despre tatăl său, Vasile T. Lovinescu, criticul scria mai tîrziu : „Liberal de convingere, a jucat şi un rol în politica locală, deputat în Constituanta de la 1884 şi apoi deputat şi senator în mai multe legislaturi, dintre care şi în marea legislatură a războiului" [1]. Activitatea sa n-a rămas fără ecou în publicaţiile timpului. [2] Călcînd pe urmele părintelui, „fiul său mai mare, Octav a fost apoi, vreo zece ani, primar al oraşului (Fălticeni — n.n.) şi prefect al judeţului iar scriitorul, deşi de formaţie literară «junimistă», a scris mai tîrziu *Istoria civilizaţiei române moderne,* în care formaţia civilizaţiei noastre este explicată prin acţiunea ideologiei apusene vehiculată la noi de partidul liberal" [3]. Reţinem deci că, aşa cum spune Lovinescu însuşi, „ideile liberale constituiau o atmosferă şi o tradiţie familială" [4].

Educaţia copilului şi a adolescentului a fost orientată de bună seamă în aceeaşi direcţie. Majoritatea lecturilor acestor ani

par să fie franceze. Criticul mărturisește în *Memoriile* sale însemnătatea contactului cu opera lui Émile Faguet [5], ale cărei pagini cuprind adesea considerații politice în spirit net liberal. De altfel, el este și autorul unui întreg volum *Le libéralisme* (1903), un fel de încercare de sinteză asupra problemei, scrisă în maniera vioaie și inteligentă „specific faguetiană". Influența criticului francez asupra tînărului său discipol nu s-a redus fără îndoială la domeniul literar. Și nu e în discuție numai Faguet, ci întreaga cultură franceză, față de care Lovinescu și-a exprimat întotdeauna cea mai necondiționată admirație. Spre deosebire de Blaga, care vedea în influența franceză una de tip modelator și nu catalitic [6], el crede, dimpotrivă, că e vorba de o „înrîurire binefăcătoare" care „ne-a învăluit și ne-a fructificat" [7].

Într-o emoționantă confesiune, datînd din 1910, Lovinescu spunea adresîndu-se primilor săi studenți și referindu-se la doctoratul parizian abia terminat : „învățăturile culese, fie din cursuri, fie din pilda grăitoare a lucrurilor au lăsat o neștearsă întipărire în sufletul meu, și cînd mă întorc cu gîndul la acei ani de muncă liberă, la atîtea admirabile lecții ce mi-a fost îngăduit să aud, la bunele sfaturi, la calda încurajare, la luminoasele prelegeri și convorbiri ale celui mai strălucit critic al vremurilor noastre, ale lui Émile Faguet, nu mă pot stăpîni de a nu mă lăsa în voia unei duioase și vii recunoștințe pentru acest neam atît de activ, atît de iubitor de tot ce e mișcare și noutate, atît de primitor și de îngăduitor față de străini. Îi aduc aici prinosul admirației mele nemărginite și făgăduința de a-i propaga cultul, atît cît îmi va sta în putință, deoarece îmi pare că literatura lui, fiind cea mai aproape de ideologia noastră, e mai în măsură a contribui la deplina revărsare a sufletului nostru în formele cele mai proprii..." [8]. Și Lovinescu și-a ținut promisiunea. El reprezintă desigur în istoria relațiilor noastre cu Franța unul dintre cele mai semnificative momente.

Dar, după cum nu credem că înrîurirea culturii franceze poate înnăbuși specificul nostru, tot astfel, el însuși e foarte departe de a fi un simplu exponent al ei. Nu putem spune cu precizie în ce măsură influența franceză a fost „catalitică" și nu „modelatoare" asupra culturii naționale, însă asupra lui Lovinescu caracterul ei stimulativ, și nicidecum inhibitiv sau subordonator, e vizibil. Criticul român s-a manifestat ca o personalitate aparte, transformînd

oricîte valori străine ar fi împrumutat în bunuri proprii, tot așa cum, la vremea lui, Maiorescu, grație aceluiași mister al personalității, a fost o mare figură a culturii românești și nu un simplu importator al filozofiei germane. E aici privilegiul vocației și Lovinescu — cum știm — a avut-o din belșug.

Formația liberalistă și francofilă nu este însă singura. Ea și-a împărțit puterea cu junimismul, și, în particular, cu atracția irezistibilă pe care o exercita încă, din plin, autoritatea lui T. Maiorescu. Și, deoarece convingerile politice ale criticului sînt prezidate nezdruncinat și irevocabil de ideea liberală, influența junimistă se restrînge la domeniul literar. Aici am studiat deja orientarea impresionistă, și ea de origine franceză, care a fost negreșit temperată de echilibrul maiorescian, țintă încă de pe acum a tendințelor ce-și disputau întîietatea în sufletul tînărului critic. S-ar putea conchide în felul acesta că personalitatea lui Lovinescu a fost, în anii formației sale, terenul unei înfruntări ascunse între cele două influențe atît de importante ce s-au manifestat asupra culturii noastre : cea germană și cea franceză. În treacăt fie zis, viitorul critic nu era străin de cea dintîi nici prin propria lui experiență : studiase un timp la München, iar în prefața lucrării de tinerețe despre *Pronunțarea latină în epoca clasică* se declara „călăuzit și îmboldit /.../ de spiritul științific modern german" [9].

Cît privește junimismul politic, Lovinescu are rezerve încă de timpuriu. Ceea ce îi trezește mai cu seamă rezistența este atitudinea prudentă și chiar „reacționară" în fața ideii de progres. Teoria maioresciană a „formelor fără fond" îi apare perimată de timp, întrucît, indiferent de logica ei, evoluția socială a luat altă cale, care urmează numai a fi înregistrată fără inutile lamentații. Este ceea ce a făcut Lovinescu însuși în *Istoria civilizației române moderne*. Cînd, în *Memorii*, va căuta să-și fixeze încă o dată poziția față de junimism, expresia va deveni mai prudentă și, introducînd nuanțe noi, el va lăsa să se vadă limpede o adeziune sufletească mult mai adîncă. [10] Dincolo de împrejurarea unor atacuri care-i contestau necondiționat descendența maioresciană, e desigur aici un adevăr. Temperamentul moldovenesc și structura clasică îl predispuneau mai degrabă spre conservatism. Liberalismul său este și el, ca și modernismul, o proiecție bovarică.

Cu toate acestea, cel puțin în plan sociologic, tendințele antijunimiste ale lui Lovinescu sînt distincte și chiar dacă ele nu ar trăda o inaderență substanțială, nu sînt mai puțin categorice.

b. Prima delimitare mai fermă față de teoria „formelor fără fond" datează din 1915. Consacrînd un amplu articol, în mai multe numere ale *Flacărei,* personalității lui T. Maiorescu, tînărul critic găsește prilejul să opună unei concepții ce i se pare negativistă optimismul dinamicii sociale în care întrezărește întreaga soluție a problemei atît de mult controversată în cultura noastră.

Într-adevăr, nu e nici o exagerare a spune că ideea „formelor fără fond" a devenit, din clipa în care a fost formulată, leitmotivul tuturor dezbaterilor sociologice care au agitat gîndirea românească. Ea străbate toată istoria noastră ideologică de la Gherea pînă la Lucrețiu Pătrășcanu. Într-un fel sau altul, indiferent de forma în care au exprimat-o, toți istoricii și teoreticienii civilizației române moderne au pus-o în centrul discuției lor și s-au delimitat față de ea. Maiorescu a surprins, fără nici o îndoială, una din problemele-cheie ale destinului națiunii române. Nu e vorba, firește, de dezlegarea pe care i-a dat-o, ci numai de îndreptățirea ca atare a ideii, de partea de adevăr pe care o conține, un adevăr mai curînd polemic decît strict științific. *

Constatînd răspicat situația, Lovinescu subliniază apăsat meritul marelui său înaintaș în opera de asanare a culturii și vieții publice românești. „O cultură trainică trebuie să aibă o temelie etnică și o trecere prin toate treptele formale ale progresului" și „e de dorit", bineînțeles, ca „forma să presupună și un fond" [11], dar cînd, dimpotrivă, forma apare prematur, înainte ca un conținut adecvat s-o fi solicitat, ea „nu e cu necesitate răufăcătoare" [12], mai ales că apariția ei își găsește o explicație foarte firească în stările noastre de lucruri: „Greșelile culturii române din întîia jumătate a veacului trecut au un temei istoric și psihologic" [13].

Și Lovinescu formulează în continuare pentru prima oară principiul sau legea, cum îi va spune el [14], „simulare-stimulare". Mai întîi, el afirmă, invers față de sociologul francez G. Tarde, autorul teoriei imitației, că „superficialitatea este o lege psihologică a imitației" [15]. Imitînd formele, ne mărginim la „sclipirile fazei din urmă" a modelului, fără să repetăm, cum ar fi firesc, „aceeași lungă și ostenitoare cale a progresului sufletesc" [16].

De aici însă nu trebuie conchis că forma imitată e dăunătoare; dimpotrivă, simulînd conținutul, ea și-l creează în cele

* Vezi și Adrian Marino: *Din istoria teoriei «formă fără fond»* în *Anuar de lingvistică și istorie literară,* Tomul XIX, Iași, 1968, pp. 185—188.

din urmă. Campania lui Maiorescu contra instituțiilor grăbit înființate este deci contraindicată. „Formele culturii române au fost /.../ o necesitate pentru dezvoltarea fondului" [17].

Odată descoperită, ideea va fi reluată după cinci ani, într-o formă îmbogățită și la fel de categorică dovedind atașamentul autorului față de ea. Lovinescu trebuie să fi avut sentimentul de a fi descoperit singurul mod de a justifica existența „formelor fără fond", motivînd astfel, cu argumentele necesare, revoluția burgheziei liberale.

Oricît de originală la prima vedere, ideea nu e nouă. Criticul însuși recunoaște a o fi descoperit mult mai tîrziu la Gh. Panu [18]. Nu acest lucru este însă cel mai important acum, ci faptul de a distinge aici miezul probabil al întregii teorii a sincronismului, mai exact punctul de plecare, elementul ei generator.

Oricum, așa cum se înfățișează în 1920, ideea pare să se fi rotunjit. Fără să adauge aspecte esențial noi, Lovinescu precizează acum : „O formă fără fond e, negreșit, o simulare. Este însă și o *stimulare*". Fără a fi „cultura însăși", „nu o vatămă totuși ; o ajută" [19]. Și constatînd că „progresul nostru cultural nu se poate tăgădui", Lovinescu atrage atenția că „altfel sunt Universitățile, Academiile și Conservatoarele de azi față de cele ale trecutului..." [20]. De unde concluzia : „Forma n-a împiedicat deci fondul ; l-a și ajutat chiar prin exercițiul continuu al unor simulacre care au ajuns, în unele privinți, să răspundă, în sfîrșit, unui fond potrivit" [21]. Un asemenea punct de vedere îndreptățește, asumîndu-și deliberat paradoxul, pînă și rolul mediocrităților, care pot constitui un omagiu adus adevăratei valori. Încheierea este însă vădit exagerată și a atras, pe drept cuvînt, autorului observații ironice chiar din partea propriilor săi adepți [22] : „Cultul mediocrității naționale e prin urmare obligator pentru progresul culturii naționale" [23]. Contestabilă în expresia ei, afirmația își dobîndește adevăratul înțeles în contextul întregului articol. Lovinescu nu spune deocamdată decît atît : departe de a fi o frînă în calea propășirii noastre, imitația, adică forma fără fond, e o condiție a ei, o necesitate deci imperioasă. Era în 1920 și criticul pregătea temeliile ideologice ale acțiunii sale de promovare a literaturii moderne. Intuise esențialul și de aici pînă la *Istoria civilizației române moderne* nu mai rămînea de făcut decît un singur pas.

c. Ipostaza de sociolog a lui Lovinescu poate să pară, cum a şi părut, destul de neaşteptată. Afară de insistenta campanie publicistică din anii neutralităţii, 1914—1916, nu se pot descoperi, pînă la război, în activitatea criticului prea multe semne de preocupare socială sau politică. Referindu-se mai tîrziu la perioada tinereţii sale, Lovinescu însuşi îşi recunoştea „o indiferenţă aproape totală în acea epocă pentru problemele sociale“ [24]. Chiar *Istoria civilizaţiei române moderne* n-a fost rodul unui plan deliberat, ci mai mult al unui „accident“ stilistic, izvorît totuşi dintr-o intenţie ideologică : „Propunîndu-mi să-mi fixez ideile asupra formaţiei civilizaţiei noastre într-un articol mai mare, abia ieşit din tehnica *Sburătorului* (a conciziunii — n.n.), nu mică mi-a fost emoţia, constatînd prezenţa, comprimată atîta timp, a unei elasticităţi de cugetare şi de expresie ce a transformat articolul intenţionat în trei volume“ [25]. Se vede limpede că ideea „descoperită“ în 1915 se maturizase pe dinăuntru şi izbucnea acum la suprafaţă, trezind surprinderea autorului ei.

Pentru că, într-adevăr, totul porneşte de la acea intuiţie ingenioasă, deşi nu fără predecesori, a posibilităţii de a argumenta dreptul la existenţă al „formelor fără fond“. Primul moment al istoriei sincronismului este deci „legea“ simulării-stimulării.

Păstrînd în întregime esenţa ideii originare, *Istoria civilizaţiei române moderne* nu face altceva decît s-o situeze într-un cadru teoretic mult mai complex, amplificînd-o printr-o demonstraţie istorică. Lovinescu a susţinut categoric în numeroase ocazii că atitudinea sa a fost strict pozitivistă, în sensul dat de el, de a constata un proces evolutiv şi de a-l înregistra dincolo de orice speculaţii sau deziderate. Dimpotrivă, oricît de bine intenţionată, poziţia sociologică a junimismului a fost pur speculativă. Venind mai tîrziu, Lovinescu n-a avut decît să sancţioneze o realitate istorică, născută pe cu totul altă cale decît cea preconizată de teoreticienii Junimii. „Inatacabilă sub raportul corectitudinii spirituale şi logicii abstracte, poziţia ei (a Junimii — n.n.) în procesul de formaţie a civilizaţiei noasrte a fost, aşadar /.../ depăşită de evenimente şi de legile sociale, ce au determinat alt ritm şi alt făgaş. Studiul meu asupra *Istoriei civilizaţiei române moderne* nu avea a arăta preferinţe personale ; venind după un proces consumat, nu-i rămînea decît să constate şi să înregistreze realitatea, luîndu-şi doar sarcina să studieze legile sociale obscure, prin care am fost împinşi dincolo de prevederile oamenilor de structură ştiinţifică.“ [26]

Pînă la un punct, explicația lui Lovinescu poate fi acceptată. E neîndoielnic că el a plecat de la o situație de fapt și anume preexistența așa numitelor „forme fără fond" și umplerea lor, la un moment dat, cu conținutul care le lipsise. Odată surprinsă, realitatea trebuia explicată. Nu-i mai puțin adevărat însă că viziunea pe care o propune criticul e rezultatul unei interpretări a datelor istorice și atitudinea unui pozitivism strict e o iluzie. Posibilitatea unui tablou istoric imparțial și impersonal în înțeles obiectivist nu există, de fapt, în general. Mai mult chiar, Lovinescu nu respectă întotdeauna nici faptele constrîngătoare, ci le supune concepției sale nivelînd asperitățile și ignorînd incidentele care le-ar putea contrazice. Teoria sa e mult mai aproape de condiția unei ipoteze fermecătoare prin inteligență și captivantă prin însești erorile sale, nu o dată fecunde și deschizătoare de noi orizonturi.

Dacă miezul sincronismului îl constituie principiul simulare-stimulare, cadrul teoretic e alimentat de sociologia psihologistă și finalistă a lui Gabriel Tarde prin ideea de imitație ca lege universală a dezvoltării societăților. Lucrările gînditorului francez [27] produc vîlvă încă de la apariție și concepțiile sale cunosc o răspîndire vertiginoasă, devenind curînd unul din locurile comune ale epocii. Ele plutesc în aer fără amintirea autorului lor.

Așa se face că ideea de imitație necesară poate fi întîlnită pe scară largă în critica franceză de la sfîrșitul veacului trecut, la impresioniști ca Anatole France [28] sau Faguet [29], dar și la critici „științifici" ca Émile Hennequin [30].

La noi, cum s-a atras, pe drept cuvînt, atenția recent [31], N. Petrașcu anticipează în mod evident unele din ideile lovinesciene. Iată numai o singură mostră în care se prefigurează ideea dezvoltării revoluționare în sens lovinescian, adică de imitație integrală, a societăților înapoiate. Referindu-se la „fraza stereotipă a școalei istorice (de fapt, evoluționiste — n.n.) : ca să ajungi la o adevărată cultură trebuie să treci prin toate treptele prin care au trecut civilizațiile înaintate", oratorul arată : „Acest sistem, domnilor, este azi în știința legilor dezvoltării popoarelor o aberațiune. Națiunile mai noi, națiunile proaspete în civilizație, au un mod deosebit de dezvoltare decît cele mai vechi" și anume : „Ideile originale ale popoarelor mai vechi trec în stare culminantă la popoarele mai noi și e firesc lucru deoarece popoarele mai noi au, pe lîngă sămînța ideilor, și roadele lor" [32]. Că autorul teoriei sincronismului nu s-a inspirat de aici este indiscu-

tabil. În *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, conferinţa *Noi în 1892*, în care Petraşcu justifică imitaţia cu aluzii vădit antimaioresciene, deşi răspunsul expres se adresează lui Haşdeu (!), nu e nici măcar pomenită. E sigur că Lovinescu n-a cunoscut-o, altfel s-ar înţelege greu de ce n-a înregistrat-o ca pe un act important de precizare a raporturilor dizidentului junimist cu Maiorescu. În orice caz, pătrunderea timpurie a ideilor lui Tarde în cultura noastră rămîne un fapt dovedit.

Mai degrabă criticii francezi mai sus menţionaţi, despre a căror cunoaştere de către Lovinescu avem probe indubitabile, i-au îndreptat atenţia tînărului doctorand al Sorbonei asupra teoriilor lui Tarde. Cel mai sigur este însă că interesul i-a fost deşteptat de marea vogă a sociologului francez, spirit nu numai inventiv, dar şi inteligent şi elegant în expresie. Chiar în anul debutului său la *Epoca*, în paginile marelui cotidian junimist apăreau la loc de cinste relatări asupra concepţiilor originale ale lui Tarde [33].

În ce constă de fapt punctul său de vedere aşa cum e sintetizat în *Les lois de l'imitation*, dar şi în alte opere cunoscute? Pentru gînditorul francez, imitaţia este baza armonizării şi omogenizării sociale şi se manifestă ca o formă psihologic-socială a legii universale a repetiţiei. Imitaţiei îi ripostează opoziţia fie prin discuţie, fie prin concurenţă economică, fie prin război. Rezultatul este, ca în dialectica hegeliană, adaptarea. Tarde recunoaşte însă că adevărata evoluţie socială se realizează prin invenţie, pe care imitaţia numai o conservă sub forma unui fel de memorie socială. Aşadar invenţia este un fenomen strict individual, care devine totuşi social numai prin intermediul imitaţiei. Şi Tarde analizează pe larg „legile" imitaţiei, uzînd din plin de toate resursele inteligenţei sale vii, în cel mai bun stil de tradiţie franceză.

E sigur că Lovinescu nu putea rămîne pasiv în faţa unor calităţi atît de ispititoare, dar adeziunea lui la ideea de imitaţie se datoreşte în primul rînd excelentelor perspective pe care ea le deschide teoretizării tuturor tendinţelor criticului român. Funcţionalitatea a primat deci preferinţa, fără s-o contrazică.

Întîlnim acum la Lovinescu efortul tot mai vizibil de a contopi în limitele unei sinteze personale contribuţiile cele mai diverse, dacă ele servesc scopului urmărit. Faptul este, într-o anumită măsură, foarte normal. Decisiv în ultimă instanţă nu poate fi decît gradul de coerenţă interioară a „sistemului". Dacă ideea sincronismului are la origine conceptul tardian al imitaţiei, baza

documentară a *Istoriei civilizației române moderne* e asigurată în esența ei de *Istoria partidelor politice în România* de Al. Xenopol, lucrare recenzată elogios de Lovinescu încă de la apariție [34]. Desigur informația nu se oprește aici ; ea e completată cu lecturi foarte întinse, ceea ce infirmă în mare parte teza diletantismului sociologic lovinescian. În spiritul probității sale caracteristice, ilustrată printre altele și de toate monografiile sale de istorie literară, autorul s-a documentat riguros și aproape nu e fapt sau idee mai importantă care să-i fi scăpat. Tocmai de aceea a fost ușor multor contemporani să se descopere „colaboratori" și să-și revendice paternitatea nu numai asupra unor idei, ci chiar și a unor cuvinte sau expresii. Și totuși *Istoria civilizației române moderne* nu lasă nici o clipă impresia unei aglomerări haotice de elemente străine. Joncțiunea ansamblului pare perfectă. Opera poartă incontestabil marca personalității.

Dacă totuși, dincolo de calitatea fuziunii, proveniența părților constitutive este atît de diversă, o nedumerire devine legitimă : cum a fost posibil să rezulte astfel o lucrare originală ? Cum a reușit conceptul de sincronism să sudeze între ele elemente atît de variate ? Iată ce se cuvine a fi pus în lumină, cu atît mai mult cu cît acuzația de eclectism a fost exprimată și ea [35].

Fără a respinge evoluționismul junimiștilor din punct de vedere teoretic, Lovinescu observă numai că, „aplicat la situația concretă a dezvoltării societăților orientale, el s-a dovedit, din motive de ordin istoric, nepotrivit. Rămasă în urma progresului occidental, țara noastră s-a înscris brusc pe orbita lui abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea prin evenimentul culminant al revoluției de la 1848, a cărei constituție de la 9 iunie „rămîne adevăratul punct de plecare al unei noi orientări a poporului nostru ; ea reprezintă gestul simbolic, prin care axa vieții noastre politice și culturale s-a schimbat din răsărit în apus ; de ea se leagă viitoarea formație revoluționară a civilizației românești, — de altfel, sociologic, singura cu putință" [36].

Dar revoluția pașoptistă nu este, după Lovinescu, rodul maturizării factorilor interni, ci, dimpotrivă, al unei contagiuni [37] cu ideile revoluționare franceze. Înapoiați pe plan social-economic, noi nu putem reface toate etapele unei evoluții seculare pentru a ajunge astfel la justificarea internă, materială a ideilor înnoitoare ale veacului. Împrumutăm legislația și instituțiile sau moravurile străine în mod integral fără intervenția deocamdată a spiritului critic. Factorul determinant al progresului devine, în termeni

marxişti, factorul suprastructural. Lovinescu s-ar situa astfel pe poziţiile unui cert idealism istoric, cel puţin aceasta e singura concluzie ce se poate trage din punctul său de vedere, al „ideologiei creatoare" [38]. Iată totuşi că el se delimitează categoric de concepţia romantică a unui Edgard Quinet în care vede un nou soi de misticism exagerat şi un „sistem violent antiştiinţific" [39]. Consecinţele sale i se par la fel de absurde ca şi acelea ale sociologismului mecanicist [40]. Lovinescu adoptă aşadar o atitudine echilibrată, care s-ar putea rezuma programatic într-un dualism imparţial : „Lumea e compusă din materie şi suflet ; e nefiresc să înlăturăm din jocul factorilor istorici pe unul din aceste două elemente" [41]. De aceea îl opune el lui Marx pe... Engels prin texte care, în realitate, trebuie văzute complementar [42]. Atrăgînd atenţia asupra aplicărilor mecanice ale ideilor marelui său tovarăş, acesta din urmă recomanda o viziune mai complexă şi mai nuanţată a relaţiilor dintre bază şi suprastructură fără să modifice nimic din esenţa marxismului, cum totuşi i se va fi părut lui Lovinescu. E limpede că înţelegerea criticului român în problemele materialismului istoric îşi are limitele ei, oricît de receptivă se arată de cele mai multe ori.

Este însă poziţia sa, în fond, aceea a unui dualism, aşa cum s-ar părea ? Cum, principial, lucrul nici n-ar fi posibil, Lovinescu nu poate evita fixarea în marginile unei singure formule. Aceasta este, în mod categoric, idealistă. Modul de interpretare a fenomenelor sociale este însă foarte labil. Admiţînd acţiunea apriorică a ideologiei asupra structurii economice, autorul *Istoriei civilizaţiei române moderne* nu menţine tot timpul acelaşi sens al relaţiei. Din clipa în care contactul cu spiritul revoluţionar s-a făcut, formele împrumutate se supun unui anumit joc al forţelor interne şi asistăm la un fenomen de adaptare a imitaţiei, de asimilare şi, în ultimă instanţă, de contopire în plasma producţiei naţionale. Rolul ideologiei este deci un rol numai stimulativ şi iniţial, ca rolul divinităţii demiurgice în concepţia deiştilor. Manifestată autoritar şi impetuos în prima fază, imitaţia se supune ulterior unor legiuiri interne.

De asemenea, Lovinescu nu generalizează teoria sa asupra formaţiei tuturor civilizaţiilor, recunoscînd, dimpotrivă, adevărata cale normală în evoluţionism. De aceea poziţia Junimii a fost, după opinia lui, îndreptăţită şi numai lipsa unei tradiţii precum şi a unor condiţii istorice corespunzătoare i-au neutralizat acţiunea. Afinitatea mărturisită [43] şi motivată şi temperamental pentru

ideologia rezervată şi ponderată a şcolii ieşene indică prin urmare la Lovinescu cu totul altă sensibilitate decît cea „revoluţionară". Liberalismul său este o expresie de bovarism spiritual şi criticul n-a tăinuit-o niciodată [44]. Bovarismul acesta este totuşi şi el expresia unei necesităţi mai adînci : aceea de a fixa o bază teoretică modernismului, pe care Lovinescu îl va promova cu statornicie. Nu trebuie aşadar — am mai spus-o — să vedem în ideologia sa un scop în sine.

Iată de ce implicaţiile de istoria şi teoria culturii sînt numeroase şi importante în cele trei volume ale *Istoriei civilizaţiei*. Organizată formal pe tiparul triadei hegeliene, cum bine a remarcat Rădulescu-Motru [45], lucrarea se ocupă de forţele revoluţionare şi de cele reacţionare în confruntarea lor perpetuă, pe plan politic în privinţa instituţiilor şi legislaţiei, pe plan economic în problema-cheie a proprietăţii, dar şi pe plan cultural în diversele aspecte pe care le implică marea temă a „tradiţionalismului" nostru.

În toate aceste domenii acţionează, deşi în chip diferit, aceeaşi lege a imitaţiei pe care e necesar s-o privim mai îndeaproape, întrucît ea stă la originea conceptului de sincronism, ba chiar, într-un sens, se şi confundă cu el.

Ce este deci imitaţia ? Este un principiu obligator pentru societăţile rămase în urma dezvoltării altora. Soluţia evolutivă nefiind posibilă, din lipsa răgazului necesar pentru a repeta un întreg proces de formaţie, popoarele înapoiate adoptă calea revoluţionară de intrare în ritmul normal al civilizaţiei, adică se sincronizează. Procedeul este al imitaţiei. Dar aceasta n-ar fi posibilă dacă n-ar exista anumite condiţii pe care epoca modernă le-a înmulţit şi le-a perfecţionat incomparabil mai mult decît întreaga istorie anterioară. Anume, societăţile mai noi au legat între ele relaţii multiple şi foarte strînse datorită unei extraordinare dezvoltări a mijloacelor de comunicaţie. Aceasta a dus la apariţia unei tot mai profunde cointeresări, transformînd societăţile moderne într-un fel de celule ale unui organism uriaş ce nu-şi poate menţine activitatea normală decît dacă fiecare celulă în parte funcţionează conform unui anumit program. Orice dereglare are repercusiuni asupra întregului. Aceasta este situaţia de interdependenţă, fenomen crucial al lumii moderne. Condiţionate de raporturile externe, popoarele se supun în felul acesta unui dinamism care le depăşeşte. Iată de ce fenomenul înapoierii produce perturbări care nu se pot lichida decît pe cale revoluţionară

în înțelesul de imitație integrală, adică de împrumut necritic, fără adaptare. Prin urmare, nu necesitățile interne, ci conjunctura externă ar comanda procesul transformărilor sociale, politice, economice și culturale. Lacuna teoretică a lui Lovinescu e evidentă, dar ne rezervăm discuția critică pentru mai tîrziu.

Deocamdată notăm că interdependența, consecință ea însăși a vieții moderne, conduce în mod obligator și necesar la imitație. Manifestîndu-se mai întîi plenar și strident, imitația declanșează reacțiuni la fel de puternice. La noi, de pildă, agentul procesului revoluționar a fost burghezia prin partidul liberal, iar forța reacționară moșierimea cu partidul ei conservator. Fără să izbutească vreodată să bareze drumul imitației introduse, riposta elementului reacționar care reprezintă revolta fondului intern, specific, național, circumscrie totuși noutatea în cadrele locului și o adaptează treptat exigențelor particulare ale mediului. Începe astfel fenomenul de asimilare care transformă uneori imitația în ceva de nerecunoscut. Modelarea se face atît de adînc încît elementul originar străin devine autohton. De aceea și vedea Lovinescu în imitație una din formele cele mai obișnuite ale originalității. [46]

Desigur, el recunoaște, citîndu-l pe Tarde, și existența invențiilor, deși acestea nu sînt nici ele decît tot „o încrucișare de imitații, în care intră, totuși, și un element personal" [47], dar numărul invențiilor e limitat, așa încît tot imitația rămîne calea cea mai răspîndită. „Originalitatea civilizației noastre ca și a civilizației celor mai multe popoare nu stă, așadar, în «elaborație», ci în adaptare și în prelucrare". [48] Acestei situații i se datorește faptul că, de unde la început imitația e integrală și nivelatoare, uniformizantă și unificatoare, prin adaptare la rasă ea îmbogățește peisajul și-l diversifică, fără însă a permite vreodată vreun fel de reversibilitate către formele revolute. [49]

În fine, dincolo de integralitatea inițială și adaptarea ulterioară, imitația se mai caracterizează prin sensul manifestării ei. Ea pornește de sus în jos, adică de la superior la inferior ceea ce explică plasticitatea claselor superioare și faptul că ele au introdus la noi schimbările revoluționare împotriva conservatismului structural al claselor inferioare, fixate în tradiție și prudență, în fața oricăror înnoiri. [50] În al doilea rînd, spre deosebire de opinia lui G. Tarde, Lovinescu crede că imitația se manifestă din afară înăuntru și nu „ab interioribus ad exteriora", adică de la formă la fond și nu invers. Această împrejurare conferă imitației în prima

ei față un caracter de superficialitate fatal, împotriva căruia orice protest este inoperant și zadarnic. [51]

Conceptul de imitație se constituie astfel într-un instrument ideal pentru explicarea formației civilizației noastre din perspectiva „apriorismului ideologic" [52] lovinescian. Dacă în formularea și explicitarea lui, criticul român este în special debitorul lui Tarde, ideea „revoluției" ca înscriere bruscă pe orbita civilizațiilor superioare are la bază o analogie cu mutaționismul biologic al lui Hugo de Vries, profesor olandez de mare notorietate la începutul veacului, ale cărui teorii antitransformiste sînt amintite și discutate de un Henri Bergson [53], iar la noi de un Rădulescu-Motru [54]. Ca și transmutațiile biologice, prin variații imprevizibile și bruște, revoluțiile produc în dezvoltarea societăților o soluție de continuitate [55].

Întrebarea este acuma dacă nu cumva, eficiente în domeniul material, revoluțiile sînt ineficiente în viața sufletească a popoarelor, cu alte cuvinte dacă nu cumva, susținînd altminteri, Lovinescu confundă cultura cu civilizația. Dihotomia între existența materială și cea spirituală a fost unul din locurile cele mai comune ale vremii. Venită din speculația filozofiei germane a culturii, ea a generat cîteva concepții originale foarte îndrăznețe, înrudite între ele prin condamnarea fără drept de apel a industrialismului modern. Reacționarismul lor violent a beneficiat uneori, ca la Spengler de exemplu, de forța de persuasiune a unui mare talent, izbutind astfel să cîștige o foarte largă audiență. Este meritul lui Lovinescu de a fi adoptat o atitudine categorică față de orice formă de denigrare a civilizației și de a fi rostit poate cel mai necruțător rechizitoriu al tradiționalismului din epoca lui.

Și tradiția este, în fond, ca și noutatea împrumutată, tot o imitație, numai că, în loc să fie sincronică, ea e de cele mai multe ori anacronică. Ea beneficiază totuși de o mare autoritate pe care i-o conferă deopotrivă timpul și instinctul natural de conservație al fiecărui popor. Pentru ca tradiționalismul să nu se manifeste ca o frînă a progresului, ci să devină un factor activ al vieții naționale este necesară existența unei tradiții constituite și concretizate cel puțin într-o epocă de cultură clasică. [56] Or, datorită condițiilor istorice particulare în care s-a format civilizația noastră, „tradiționalismul român este lipsit de bază ; nu are adică o tradiție fixată în multiplele forme ale culturii" [57]. Iată de ce Lovinescu cerea cercetătorilor trecutului „să ne dea un adevărat *corpus* al vechei culturi românești îmbrățișate sub toate formele" [58], pentru că „numai după un astfel de inventariu s-ar putea ști dacă

organizarea societății actuale ar fi putut fi înălțată pe temeliile trecutului și de ar fi fost posibilă o civilizație română ieșită dintr-un simplu proces de evoluție" [59]. Tradiționaliștii, prin urmare, trebuie să-și susțină critica la adresa procesului revoluționar de formație a civilizației noastre prin indicarea altor posibile soluții pe bază de fapte și nu de argumente. Este ceea ce lui Lovinescu i se pare imposibil, întrucît, în realitate, „pentru un popor care nu are o tradiție certă în nici una din ramurile activității intelectuale sau sociale, necum o epocă clasică de supremă expansiune a tuturor forțelor materiale și morale, tradiționalismul nu poate fi decît un fenomen de istorism, explicabil prin pasiunea cu care specialiștii studiază formele trecutului, sau de romantism social și poetic, prin prisma căruia scriitorii privesc, de obicei, formele vieții revolute, sau de evoluționism științific, aplicat neștiințific la societăți ce au o altă dezvoltare sau, mai ales, o puternică armă de luptă a inadaptabililor împotriva mersului firesc al societății noastre" [60].

Fără să se întemeieze deci pe o reală tradiție de cultură, atacurile împotriva civilizației române moderne și a formației sale revoluționare au un caracter pur reacționar, fiind o manifestare de junimism întîrziat. [61] Diferența însă între conceptele de cultură și civilizație i se pare lui Lovinescu în mare parte arbitrară. Analizînd diverse opinii ale unor filozofi ai culturii ca Chamberlain, Spengler, Heinrich Schurtz etc., criticul român conchide totuși asupra posibilității relative de a o formula, arătînd că el însuși a folosit-o în sensul cel mai general echivalînd civilizația cu „totalitatea condițiilor materiale" și cultura cu „totalitatea bunurilor sufletești" [62]. Spre deosebire însă de inamicii civilizației, care sapă o prăpastie de netrecut între cele două realități, Lovinescu e de părere că „drumul de la cultură la civilizație nu e ireversibil ; devenind condițiile vieții noastre, aceste bunuri materiale intră în deprinderi și se prefac cu timpul, prin adaptarea la unitatea noastră temperamentală, în valori sufletești ; cu alte cuvinte, civilizația se transformă în cultură" [63].

Respingînd așadar o tradiție artificială din cauza precarității, dacă nu chiar a inexistenței ei, autorul *Istoriei civilizației...* recunoaște fără rezerve factorul de echilibru al rasei. Imitația nu are de înfruntat atît o tradiție organizată și fermă, cît, mai curînd, fatalitatea evidentă a rasei. Aceasta însă, departe de a bara calea oricărui gen de influențe externe, le primește și le adaptează spi-

ritului său. „Duelul logic al acestor forțe constituie istoria însăși a *civilizației române moderne*." [64]

Realitate categorică pe care Lovinescu n-a negat-o niciodată, adaptarea la rasă, adică la specificul etnic, explică diversitatea întruchipărilor pe care le ia o aceeași imitație străină în mai multe medii naționale. Ea dă forma originalității celei mai curente. „Ca și la celelalte popoare, originalitatea poporului român nu se putea arăta în creațiunea unor forme politice crescute evolutiv din fondul său, ci se va arăta numai prin adaptarea formelor la fondul său etnic." [65]

Dar, pentru a reveni acum la prima întrebare, funcționează principiul revoluționar și în domeniul vieții sufletești a unui popor sau aici el se dovedește ineficient? Lovinescu notează răspicat: „Procesul de formație a sufletului nu e revoluționar ci evolutiv" [66]. Tocmai de aceea consideră el că adevărata replică a sincronismului civilizației noastre moderne n-au constituit-o în ultimă instanță nici forțele politice, nici cele economice, cu tot dinamismul lor consumat de-a lungul unui veac de frămîntări și lupte înverșunate între burghezie și moșierime, între liberalism și conservatism. „Adevărata reacțiune împotriva acțiunii revoluționare /.../ își trage tăria din forța de inerție a spiritului omenesc." [67] Din această cauză, în loc de a sprijini procesul nostru de formație „în sensul dezvoltării sale istorice, întreaga ideologie a culturii române a căutat să-l stăvilească și să-l fixeze sub forma lui primitivă, condiționată de o stare socială de mult depășită" [68]. În felul acesta, „expresie a sufletului colectiv în latura lui cea mai intimă și mai permanentă", literatura „nu putea reprezenta decît o forță reacționară" [69] și de aici „lipsa de sincronizare" dintre procesul social și cel cultural. Cu toate acestea, în ciuda caracterului evolutiv al transformărilor spirituale, Lovinescu crede că sufletul însuși fiind și el „determinat și grăbit de condițiile de viață morală și materială în care trăim, putem exercita asupra lui o influență binefăcătoare" [70]. Handicapul se poate reface și trebuie refăcut deci și în domeniul culturii.

Această convingere stă la temelia întregii acțiuni combative a criticului român. Sincronismul devine astfel o armă ideologică de temut în viața noastră literară dintre cele două războaie mondiale. Cultura română trebuie scoasă dintr-o inerție periculoasă; viitorul e mai prețios decît trecutul. „Ne iubim strămoșii, ne iubim însă și strănepoții: nu sîntem numai punctul ultim al unei linii de generații, ce se pierde în trecut, ci și punctul de plecare al generațiilor ce vor veni la lumină; nu sîntem numai strănepoții încărcați de

povara veacurilor ci și strămoșii virtuali ai strănepoților tîrzii; obligațiile față de viitor depășesc pe cele față de trecut." [71] O atitudine atît de generoasă justifică, pînă la un punct, orice ideologie.

d. *Istoria civilizației române moderne* nu era sub nici un aspect o carte care să treacă neobservată. Încă înainte de apariția ultimului volum, s-au produs asupra ei zeci de recenzii, articole sau simple note anonime, șicanatoare și maliționse — o întreagă literatură critică. S-au exprimat opiniile cele mai diverse, de la acceptarea neutră pînă la contestarea cea mai pătimașă.

Dintre toate obiecțiile formulate, una din cele mai insistente viza originalitatea. În fața realizării impunătoare prin construcția sa personală și soluțiile îndrăznețe pe care le propunea unor probleme atît de „arzătoare la ordinea zilei", foarte mulți comentatori s-au găsit pe aceeași poziție în a nega paternitatea lui Lovinescu asupra ideilor sale. Nu puțini și le-au revendicat, cum vom vedea, pentru ei înșiși. Dar înainte de a-i trece în revistă, fie și foarte sumar, putem indica liniștiți răspunsul criticului, întrucît el nu are în vedere un aspect particular sau altul, ci un principiu de fond.

Încă înaintea *Istoriei civilizației...*, Lovinescu pune problema originalității ideilor în articolul din 1915 despre Titu Maiorescu. Cum și acestuia i s-a reproșat adesea caracterul compozit al concepțiilor sale de inspirație străină, discipolul se simte nevoit să găsească o explicație. Și el o găsește așezînd valoarea unei ideologii pe alte temeiuri decît pe acelea ale noutății în sine. „Totul e în tot, zice Lovinescu. Desăvîrșita noutate n-o găsim decît în știință. În lumea morală adevărurile iau culoarea vremei" [72]. Maiorescu însuși mărturisise a se fi sprijinit „pe niște principii de mult primite în civilizația apuseană". Și totuși însemnătatea lui în cultura românească nu scade cu nimic. „Valoarea ideilor nu stă deci în noutatea lor, foarte relativă." [73] Fiind de foarte multe ori ale tuturor, ideile se personalizează și devin ale aceluia care știe să le transforme în idei-forțe. „Din abstracte ele au devenit axa unei stăruitoare activități ce a urmărit o țintă hotărîtă, cu o încordare, cu o logică, și cu o izbîndă netăgăduită." Prin autoritate morală și talent, „Maiorescu a pus întiparirea personalității lui" pe toate ideile utilizate și de aceea ele „vor trece în istoria culturii noastre ca «ale sale»" [74].

Această teorie a originalității va fi reluată în esența ei de Lovinescu de mai multe ori de-a lungul vieții, dovadă că a văzut

în ea un adevăr incontestabil. Așa a justificat el, de pildă, importanța mișcării *Sămănătorului*, la care nimic „nu prezintă vreo originalitate de gîndire" [75]. Dar „lipsa originalității de directivă a mișcărilor culturale și politice nu înseamnă, totuși, și o devalorizare ; importanța lor nu se măsoară, în genere, printr-o originalitate teoretică, de cele mai multe ori relativă și ea, ci prin amploarea acțiunii lor sociale. Formulele de pe hîrtie nu devin realități decît din clipa în care, scoborîndu-se printre oameni, produc curente de opinie și se realizează în fapte concrete" [76].

De pe o asemenea poziție, a replicat Lovinescu și criticilor lui. Încă în volumul II al *Istoriei civilizației...* el preciza : „Teoriile circulă ; ele nu prezintă vreo importanță decît în momentul în care devin organice" [77], iar într-un articol din 1925 relua argumentele din 1915 asupra deosebirii dintre domeniul științific și cel al culturii sub aspectul originalității și sublinia din nou caracterul de organicitate care valorifică în ultimă analiză teoriile. „Originalitatea stă numai, scrie Lovinescu, în integrarea unei idei într-un sistem organizat de cugetare și apoi în aplicarea ei la un cît mai mare număr de fenomene cărora voim să le dăm o interpretare științifică" [78]. Sincronismul devine astfel în viziunea autorului său o asemenea concepție organică și organizată, convertită într-o redutabilă armă de luptă ideologică.

În fața acestei demonstrații, se impune de la sine o analogie cu teoria imitației sau, mai exact, o asimilare cu ea. În fond, *Istoria civilizației...* argumentează tocmai puținătatea noutății propriu-zise și proclamă adaptarea imitației drept una dintre căile cele mai obișnuite ale originalității. Aplicînd această idee nu numai la domeniul social, politic și economic, dar și la cel ideologic, ajungem tocmai la punctul de vedere de mai sus. Coerența lui în perspectiva sistemului e, deci, evidentă.

Care sînt acum obiecțiile concrete ale criticilor contemporani ? Atacul e declanșat de *Viața românească*. G. Ibrăileanu revendică prioritatea ideilor despre necesitatea introducerii formelor noi și despre interdependență. [79] Într-adevăr, încă în *Spiritul critic în cultura românească*, acesta exprimase anticipat unele puncte de vedere care apar acum la Lovinescu. Criticul poporanist se dovedea chiar și mai categoric susținînd că „Românii, care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot" [80]. Lamentarea conservatorilor e inutilă, influențele sînt necesare. Și, subliniind însemnătatea înrîuririi culturii franceze în secolul XIX, Ibrăileanu notează că ea „a străbătut, ca și în restul Europei, prin presiune,

prin *imitație* și de nevoie“ [81] (s.n.). Spiritului de imitație i s-a opus însă spiritul critic moldovenesc și, cîtă vreme ele au mers împreună „într-o fericită sinteză“, cultura noastră s-a dezvoltat într-o direcție binefăcătoare. „După aceea, aceste două tendințe se separă. Liberalismul muntean, în manifestările lui extreme, rămîne să reprezinte spiritul novator ; junimismul moldovenesc rămîne să reprezinte spiritul critic, negativ.“ Și Ibrăileanu conchide : „Această ruptură a fost o nenorocire pentru istoria contemporană a României“ [82].

Păreri risipite apoi de-a lungul anilor l-au făcut pe Ibrăileanu să afirme că poziția pe care Lovinescu și-o atribuie acum, în 1924—25, a fost dintotdeauna o poziție specifică a poporanismului. Se dezlănțuie astfel o polemică asupra paternității ideilor din *Istoria civilizației române...*, în al cărei foc intră și alte publicații.

Iată însă că un recenzent [83] atrage atenția că, de fapt, concepția interdependenței n-a formulat-o prima oară nici Lovinescu, nici *Viața românească*, ci Gherea în studiul său *Post scriptum sau cuvinte uitate* (1908). Într-adevăr, aici [84] ca și în *Asupra socialismului în țările înapoiate* (1911) [85] sau în *Neoiobăgia* (1910), ideologul socialist formulează concepția despre o așa-zisă „lege a dezvoltării societăților înapoiate, rămase în urmă în dezvoltarea socială, în dezvoltarea capitalistă“ [87]. Tot el anticipează în mod surprinzător principiul dezvoltării inverse, de la formă la fond [88] și privește revoluția de la 1848 ca și Lovinescu drept o mișcare formală. Trăgînd concluzii evident exagerate, care-i aparțin în întregime, Gherea însuși avea un precursor, în ce privește ideea interdependenței lumii moderne, în Marx, care în *Manifestul partidului comunist* semnalase cu claritate această caracteristică adusă cu sine de dezvoltarea capitalismului mondial [89].

Rezultă de aici că Lovinescu trebuie situat în descendența lui Gherea și chiar a lui Marx ? Lucrul acesta ar fi cel puțin curios. De altfel trebuie notat că autorul *Istoriei civilizației...* a precizat el însuși într-un subsol de la volumul III al lucrării sale că, la data cînd scria articolul despre Maiorescu din *Flacăra*, în care se află prima formulare a principiului „simulării-stimulării“, „nu cunoșteam broșura *Cuvinte uitate* a lui Dobrogeanu-Gherea“ [90]. Faptul ni se pare indiscutabil. Lovinescu a ajuns la ideile sale pe cu totul alte căi de formație și evoluție ideologică și aspectul în sine al coincidenței cu poziții atît de diferite de a sa nu este decît o

surpriză interesantă și poate semnificativă, în măsura în care realitatea noastră socială, politică și economică sugera concluzii mai mult sau mai puțin comune.

Că, dincolo de această explicație care anulează discuția pe tema paternității, există apropieri între punctele de vedere ale lui Gherea și Ibrăileanu, de o parte, și Lovinescu de alta, e cert. Însuși ideologul sincronismului o recunoaște în mai multe rînduri și descoperirea unor anticipații ale ideilor sale îl va preocupa chiar și mai tîrziu. În ciclul de monografii consacrate Junimii și lui Maiorescu, criticul notează mereu, uneori cu uimire, similitudini cu unul sau altul dintre contemporanii mișcării ieșene. Astfel, apar în ipostaze de precursori ai *Istoriei civilizației române moderne* Al. Xenopol [91], Gh. Panu [92], ba chiar și Mihail Dragomirescu [93]. Cum se vede, vorba criticului, „teoriile circulă".

Făcînd abstracție însă de asemenea întîlniri mai mult sau mai puțin incidentale, să ne referim mai cu seamă la Gherea și la Ibrăileanu, întrucît față de aceștia Lovinescu a ținut să se delimiteze cu rigurozitate, mai ales față de cel de-al doilea.

Cît îl privește pe primul, criticul îl citează cu satisfacție pentru semnalarea discrepanței dintre instituțiile politico-sociale și condițiile obiective ale societății românești [94], și, ceea ce e și mai interesant, îi folosește ideile pentru a se delimita de Ștefan Zeletin în care vede un exces al materialismului economic. Pentru acesta din urmă „principiul generator este banul ; instituțiile pornesc din realitatea necesităților de schimb și cum d-sa, scrie Lovinescu, susține existența unui capitalism român, procesul evolutiv ar merge, deci, de la fond la formă..." [95]. Însă aceasta înseamnă „ a tăgădui observațiile tuturor cercetătorilor fără distincțiune de tendință ; înseamnă a tăgădui evidența", pentru că, în realitate : „Sub o Românie legală trăiește încă o Românie de fapt, care, prin puterea tradiției, ocolește adesea libertățile esențiale ale democrațiilor burgheze. O astfel de structură contradictorie nu se poate explica decît prin prezența unei mișcări de sus în jos" [96]. În această privință, Lovinescu e de acord cu Gherea, nu fără a constata cu deplină justețe că poziția implică, la fruntașul socialist, „o contradicție cu spiritul teoriei marxiste" [97]. Față de Zeletin așadar, „interpretarea lui Gherea se apropie mai mult de realitate" [98]. Ceea ce crede necesar Lovinescu să-i opună autorului *Neoiobăgiei* sînt „oarecari rezerve asupra valorii unice de acțiune socială a factorilor economici" [99]. În rest, compatibilitatea nu e greu de recunoscut, de vreme ce chiar criticul o recunoaște, fără, bineînțeles, a face din ea

mai mult decît o simplă alianță ideologică. În alte planuri, distincțiile devin radicale.

Menținîndu-ne încă în același context al discuției, este necesar să semnalăm o deosebit de interesantă nuanță pe care o introduce Lovinescu în legătură cu ideea interdependenței la Gherea. Citînd legea sociologică a acestuia, el observă că, de fapt, principiul formulat de ea este al „determinațiunii" și nu al interdependenței și este foarte normal să fie așa pentru prima fază a formației civilizației noastre. „Întîrziați în structura noastră sufletească, economică și politică, medievali aproape în plină istorie contemporană, nu putea fi vorba de colaborația noastră în organismul vieții europene și, deci, de o interdependență, în noțiunea căreia implicăm și reciprocitatea." [100] E vorba deci de două momente și nu de unul singur, „determinațiunea" lui Gherea corespunzînd imitației integrale, iar interdependența — adaptării ei la rasă. Lovinescu consideră că ambele momente, „dominate de un spirit unic, pot fi înglobate într-o singură lege: *în legea sincronismului vieții moderne*" [101].

Această disociere îi servește criticului în disputa cu Ibrăileanu față de care întrebuințează replici mult mai severe încă de la început. Legătura dintre ideea de interdependență și poporanism i se pare mai degrabă contradictorie. Lovinescu se ridică împotriva interpretării teoriei lui Gherea, conform căreia determinarea s-ar exercita asupra noastră „în sensul impunerii unor forme diferențiate și chiar inferioare de viață socială, după interesul strîmt al poporelor înaintate" [102]. Este exact ceea ce susține Ibrăileanu într-o notă polemică de la „Miscellanea" *Vieții românești*, anume că „imposibilitatea de a fi o țară industrială și imperativul democrației rurale sînt efectele interdependenței" [103], întrucît „nu putem concura pe piața mondială industria mare occidentală și americană" [104] și atunci România, „ca să nu fie însăși mulsă fără compensare, trebuie să-și organizeze agricultura, să facă «democrație rurală»... Să mulgă și ea, cum poate — pe calea aceasta — pe ceilalți, care o mulg prin capitalul și industria lor". [105]

Încă din volumul II al *Istoriei civilizației...*, Lovinescu precizase însă că tocmai în aceasta constă caracterul ilogic al poporanismului: „În loc de a umplea prăpastia deschisă între fond și formă, ce constituie, oarecum, tragedia civilizației noastre, poporanismul a săpat-o și mai adînc, trăgînd în două sensuri diferite: în sensul democrației burgheze în materie politică și al reacționarismului agrar în materie economică" [106]. Închipuindu-și „posibilita-

tea unui stat rural în mijlocul unei mari civilizații burgheze", poporanismul susținea o concepție care „reprezintă, zice Lovinescu, negația integrală a legii interdependenței — care formează elementul generator al lucrării mele" [107].

Noua accepție dată de Ibrăileanu noțiunii de interdependență clarifică și mai mult lucrurile, transformînd-o, de fapt, în dependență, „căci a vorbi în numele unei legi, care obligă pe unele popoare contemporane de a purta verigi în nas sau de a mulge vacile pentru alții, înseamnă a vorbi în numele unei «dependențe» sociale și nu a «interdependenței», care implică o reciprocitate de influențe, de valoare de repercusiune, de altfel inegală, și o acțiune de uniformizare a vieții sociale europene. Iată pentru ce, strămutată și pe acest teren neașteptat, contribuția *Vieții românești* la limpezirea evoluției noastre sociale e în contradicție cu fundamentul însuși al *Istoriei civilizației...*, pe care și l-a revendicat, totuși, ca pe o proprietate, dacă nu prin descoperire, cel puțin prin dreptul primului ocupant" [108].

Neîndoielnic, critica lui Lovinescu nu epuizează problema poporanismului, dacă ar fi să amintim numai că atitudinea față de necesitatea industriei naționale s-a dovedit pînă la urmă mult mai nuanțată [109] decît a putut să pară la un moment dat. Totuși privim acum într-o lumină suficient de puternică poziția ideologică a celor doi preopinenți pentru ca să putem sesiza mai bine adevăratele apropieri și diferențe dintre ei.

Numeroase obiecții au fost aduse *Istoriei civilizației române moderne* și din perspectiva celui mai divers tradiționalism. Cu argumente variate, toate se întîlnesc într-un punct, și anume: reproșul că sincronismul nu ține seama de specificul național. C. Rădulescu-Motru întrebuințează, în acest sens, teoria opoziției dintre cultură și civilizație, afirmînd că „o ideologie devine cauza reală numai cînd intră în deprinderile vieții zilnice, ca o preocupare constantă. Din atmosferă numai, ea nu poate înrîuri" [110]. Esențial este deci elementul cultural, sufletesc și nu civilizația.

Într-o lucrare mai veche, *Cultura română și politicianismul* (1904), filozoful definise pe larg conceptul său de cultură, accentuînd caracterul ei organic, național și ridicîndu-se contra împrumuturilor și imitației. Pe urmele școlii idealiste germane, în special ale lui H. Schurtz din *Urgeschichte der Kultur* (1900), Rădulescu-Motru formulează un antagonism radical între cultură și civilizație după care „elementele culturii formează împreună un organism, pe cînd cele ale civilizațiunii, o îngrămădire moartă" [111].

Pornind de la astfel de convingeri se va opune el lui Lovinescu, deşi observaţia că acesta neagă participarea fondului naţional la procesul formaţiei noastre nu stă în picioare. Desigur, Lovinescu contestă această participare întrucît e vorba de o seamă de beneficii ale civilizaţiei tehnice, materiale [112], nu însă şi în cazul influenţelor de cultură. Eroarea lui, sau, mai bine zis, inabilitatea stă, după părerea noastră, în a fi precizat lui Rădulescu-Motru că, în *Istoria civilizaţiei...*, „ne-am referit... numai la *totalitatea condiţiilor materiale ale vieţii româneşti*" [113]. În realitate e limpede că Lovinescu nu se rezumă numai la atît.

Semnificative sînt, în acest sens, criticile exprimate de Nichifor Crainic. Reprezentînd punctul de vedere al unui tradiţionalism care se vrea emancipat, el acuză pe Lovinescu de confuzia culturii cu civilizaţia. Acesta susţinuse, cum am arătat, reversibilitatea lor. Adevărul e însă că ele se conduc după legi proprii : „Civilizaţia e tehnica vieţii materiale a omenirii. Tehnica vieţii sufleteşti constituie cultura unui neam" [114], care ar fi „determinată într-un fel şi nu într-altul de fatalitatea lăuntrică a sîngelui şi a credinţei, a rasei şi a religiei" şi iată de ce „civilizaţia uniformizează ; cultura diferenţiază" [115].

Imitaţia nu are aşadar nici o valabilitate pe acest tărîm şi Crainic dă exemplul stilului gotic a cărui răspîndire s-a oprit la graniţa ortodoxismului [116]. Aceasta este singura lui obiecţie mai serioasă, trecînd peste celelalte fără a le mai nota măcar, întrucît nu ne interesează culoarea polemicii, ci numai substanţa ei, utilă discuţiei pe care o purtăm.

La această întîmpinare, Lovinescu răspunde introducînd clarificări foarte interesante care-i fixează concepţia în cadre şi mai limitative, dar cu atît mai eficiente. „Forţa de expansiune a actelor individuale este, se înţelege de la sine, limitată de distanţă, sau de condiţii diverse cum sînt structura sufletească şi, fiind vorba de un fenomen al evului mediu, şi credinţa religioasă" [117]. Coeficientul naţional a cărui importanţă Lovinescu o admisese ca factor de adaptare a imitaţiei în faza spiritului critic apare acum învestit cu o forţă mai mare : aceea de a rezista imitaţiei şi deci de a o limita. Ideea de imitaţie în sine rămîne însă valabilă pentru că, evitînd influenţa gotică, am primit-o totuşi pe cea bizantină, or „nici stilul bizantin nu este o creaţie artistică a poporului român, ci o formă imitată şi devenită apoi oarecum originală prin amestecul ei local cu elemente gotice" [118].

Cît privește însă confuzia dintre civilizație și cultură, Lovinescu e categoric. A făcut în volumul III al *Istoriei civilizației...* suficiente disociații așa că trimite pe preopinenți [119] acolo. Tot acolo însă a precizat — reia el acum — că „formele împrumutate încep prin a fi elemente de civilizație și pot sfîrși prin a deveni elemente de cultură" [120]. Prin intermediul acestui punct de vedere, va transplanta criticul principiul sincronismului de la istoria socială la cea literară. Studiul acestei aplicații aparține însă capitolelor următoare ale lucrării noastre.

Deocamdată, pentru a completa tabloul criticii contemporane a *Istoriei civilizației române moderne*, trebuie să amintim de ceea ce am putea numi, pe drept cuvînt, critica mărunțișurilor. Datorată unor specialiști, dintre care cîțiva merituoși, ea s-a limitat mai ales la unele observații parțiale sau la revendicări de paternitate [121] și nu e locul a le enumera aici. Ele sînt în general întemeiate și cercetătorii mai noi le-ar putea îmbogăți cu ușurință. Nici I. C. Filitti, nici D. V. Barnovschi, nici Nicolae Petrescu sau Al. Popovici („Omul care n-a scris nimic") [122] nu izbutesc însă să invalideze lucrarea în ansamblul ei. Concepția lovinesciană rămîne să ilustreze mai departe un moment din istoria gîndirii noastre sociologice.

Anticipat deja printre rînduri, punctul de vedere al actualității, alimentîndu-se dintr-o viziune marxistă, nu întîmpină dificultăți prea mari în situarea contribuției lui Lovinescu. Date incontestabile sub raport științific scot la iveală cu limpezime prezența în structura societății românești de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor a unor elemente care prevestesc dezvoltarea capitalistă. Influența străină, importantă desigur ca forță catalizatoare a dezvoltării interne, n-a căzut pe loc gol nici pe departe. Revoluția de la 1848 a fost rodul unei necesități interne și primul care a văzut-o a fost, încă de atunci, Nicolae Bălcescu. Se poate zice așadar că adevărata critică a soluției lovinesciene începe *avant la lettre*. Iată ce spune istoricul într-una din lucrările sale: „Revoluția română de la 1848 n-a fost un fenomen neregulat, efemer, fără trecut și viitor, fără altă cauză decît voința întîmplătoare a unei minorități sau mișcarea generală europeană. Revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române. Cauza ei se pierde în zilele veacurilor.

Uneltitorii ei sînt optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului român asupra lui însuși" [123].

Cît despre obiectivul pașoptist al reformei sociale, Bălcescu scrie: „Acest problem nu fu acum întîiași dată posat înaintea

Românilor ; el nu fu o importaţie străină, el nu fu nici chiar un echo al acelei mişcări analoage care agitează acum Europa. De la începutul societăţii noastre, de cînd egalitatea străbună pieri, de cînd fură săraci şi bogaţi, robi şi stăpîni, exploataţi şi exploatanţi, acest problem stătu necurmat înaintea noastră, cerînd o soluţie ; fiecare secol ne aduse cîte una, dar toate fură vătămătoare şi aduseră numai pieirea acestor două ţări şi starea jalnică în care ele zac astăzi“ [124] etc. etc.

Întreaga cercetare marxistă, de la Lucreţiu Pătrăşcanu [125] şi pînă azi [126] n-a făcut decît să demonstreze continuu adevărul ştiinţific al concluziilor lui N. Bălcescu. Teoria sincronismului se compromite prin substanţa idealismului său istoric. Bineînţeles, delimitîndu-ne de aceasta, nu putem ignora puzderia de idei şi constatări judicioase ale lucrării lui Lovinescu şi, mai presus de toate, meritul esenţial de a fi militat de pe poziţiile democratismului şi ale progresului social. Asemenea aspecte au început să fie studiate [127] şi vor fi, cu siguranţă, şi în viitor.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

2. DE LA SOCIAL LA ESTETIC : MODERNISMUL

a. Literatura şi spiritul epocii
b. Sincronism literar = modernism
c. Contra tradiţionalismului...
d. ...dar şi a extremismului
e. Modernismul criticii

a. Gîndul *Istoriei literaturii române contemporane* era premeditat în cadrul unui plan mai vast, din care *Istoria civilizaţiei...* nu constituia decît o primă etapă. Referindu-se la ea şi menţionînd că acolo s-a ocupat „cu deosebire de fenomenele de civilizaţie, luate în prima lor fază de imitaţie pură", Lovinescu anunţa în continuare : „o altă lucrare se va ocupa cu fenomenele de cultură, în compoziţia cărora a intrat şi elementul fix şi polarizator al rasei" [128]. Cu alte cuvinte, criticul se îndrepta acum spre a doua fază a sincronismului, aceea a adaptării imitaţiei la rasă, a manifestării spiritului critic, selectiv şi integrativ, pe scurt, a diferenţierii. Interesul pentru acest aspect îşi are sorgintea chiar în *Istoria civilizaţiei...*, unde referinţele la evoluţia culturală şi chiar literară nu lipsesc.

Cum se aplică aşadar un principiu de ideologie socială la domeniul atît de specific şi de delicat al esteticului ? Intîi de toate, literatura este şi ea un fenomen al culturii şi ca atare se supune determinismelor acesteia, intră adică în plasa celor mai variate relaţii. Din această cauză „nu numai instituţiile şi principiile politice ci şi formulele de artă se propagă prin imitaţie" [129].

Legătura dintre literatură şi realitate l-a preocupat pe Lovinescu încă din primii ani ai activităţii sale critice. Într-un amplu studiu al acestei perioade, *Teoria mediului şi literatura noastră*, el se arată neîncrezător, cum o va face şi mai tîrziu în teza de doctorat despre J. J. Weiss [130], în concepţia deterministă a lui Taine, deşi recunoaşte „că e oarecare legătură între starea culturală şi starea economică" [131]. Cu toate acestea, factorul cel mai influent se dovedeşte pînă la urmă rasa şi, mai mult decît ea, talentul artis-

tului : „Adevăratul determinism este acel al talentului înnăscut“ [132]. Este o iluzie că artistul ar fi o expresie a mediului ambiant. În realitate „nu mediul e acel ce formează pe artist, ci, foarte adeseori, artiștii mari formează mediul, după mentalitatea și concepția lor de viață“ [133]. Această aplicare a teoriei eroilor, a lui Carlyle, la problemele artei aparține criticului francez Émile Hennequin, care, într-o lucrare de mare răsunet din 1888, *La critique scientifique*, supunea sistemul lui Taine unor atacuri foarte viguroase. El contesta influența mediului asupra artiștilor și considera că ea se exercită în sens invers, ilustrîndu-și ideea cu mai multe exemple [134] și folosind chiar teoria imitației a lui Tarde pentru a explica sociologic înrîurirea omului mare asupra masei. [135]

Dar Lovinescu se arată și cunoscătorul altei concepții care vine să stabilească un echilibru între Taine și Hennequin, afirmînd că influența în discuție este reciprocă. E vorba de concepția lui Jean-Marie Guyau care în *L'art au point de vue sociologique* (1889), discutînd ideile predecesorilor săi și utilizînd și el pe Tarde cu „le principe de l'*imitation*, une des lois fondamentales de la société et aussi de l'art“ [136], ajunge la următoarea concluzie : „En dernière analyse, le génie et son milieu nous donnent donc le spectacle de trois *sociétés* liées par une relation de dépendance mutuelle : 1. la société réelle préexistante, qui *conditionne* et, en partie, suscite le génie ; 2. la societé idéalement modifiée que conçoit le gênie même, le monde de volontés, de passions, d'intelligences qu'il crée dans son esprit et qui est une spéculation sur le *possible* ; 3. la formation consécutive d'une société nouvelle, celle des admirateurs du génie, qui, plus ou moins, réalisent en eux, par *imitation*, son innovation“. [137]

Contactul lui Lovinescu cu aceste dezbateri ale criticii franceze este evident. Iată ce scrie el după ce accentuase puternic rolul modelator al artistului asupra epocii sale : „În orice operă se poate distinge un *Date* al societății și un *Dabitur vobis* al artistului. Societatea e aceea ce dă elementele prime și informe, care, trecute apoi prin prisma individuală a artistului, sînt modificate și redate mulțimii sub o formă desăvîrșită“ [138]. Rezultă așadar de aici că : „Factorii aceștia externi, cu toate că nu sunt de primă însemnătate, aruncă o oarecare lumină asupra evoluției sufletești a artistului. E bine deci să-i cunoaștem, fără a pune însă tot reazimul criticii noastre în ei“ [139].

Sublinierea importanței decisive a talentului slujește acum lui Lovinescu pentru a invalida determinismul economic al lui Gherea.

Mai tîrziu însă el va reliefa tot mai mult rolul atmosferei în care se naşte şi se manifestă artistul, fără a o configura vreodată strict în sens economic sau social. În monografiile de istorie literară, de pildă, el aplică „principiul relativităţii istorice" în sensul că „legată de timp, momentul istoric domină literatura" [140].

Cu toate explicaţiile *Istoriei civilizaţiei române moderne*, nu e limpede totuşi ce înţelege Lovinescu în mod exact prin „spiritul veacului". „Există, scrie el, un spirit al veacului, numit de Tacit *saeculum*, adică o totalitate de condiţii materiale şi morale configuratoare ale vieţii popoarelor europene într-o epocă dată" [141]. În ce constau însă aceste condiţii, criticul nu ne lămureşte în mod concret niciodată. El analizează doar cîteva momente mai importante ale istoriei ca Evul Mediu, Renaşterea, Reforma, absolutismul secolului al XVII-lea, epoca anterioară revoluţiei franceze şi, în fine, însăşi epoca noastră, precizînd că „spiritul timpului nu e, de altfel, un concept abstract, ci se desprinde, dimpotrivă, din gradul de evoluţie intelectuală ca şi din situaţia economică a epocii" [142]. Cît de puţin contribuie însă această precizare la identificarea „condiţiilor configuratoare", nu e greu de observat.

Spiritul vremii se manifestă apoi într-un chip foarte divers. Nu poate fi vorba de o metodă unică de detectare a lui. Exprimat azi într-un domeniu, spiritul vremii poate apărea mîine, în cu totul altul. De asemenea el nu se rezumă la un singur factor determinant, ci mai mulţi în acelaşi timp. În evoluţia istorică aceştia se schimbă, astfel încît contextul general e mereu altul. Definiţia lovinesciană a acestui *Zeitgeist* comportă prin urmare un grad destul de înalt de relativism. [143]

În afară de aceasta, conceptul de spirit al timpului mai stîrneşte şi alte nedumeriri. Este el expresia unei situaţii generale şi se manifestă simultan, sau apare ca o consecinţă a unei influenţe sau imitaţii ? Între spiritul veacului şi sincronism există o înrudire intimă, chiar dacă nu o coincidenţă. Or sincronismul fusese explicat de Lovinescu în *Istoria civilizaţiei...* prin „legea" imitaţiei. Era firesc aşadar ca aplicarea ideii de imitaţie la literatură să trezească reproşuri dintre cele mai întemeiate.

În stilul său sobru, aproape eliptic, Ion Barbu este primul care observă punctul critic al sincronismului lovinescian : „Imnul spiritual, notează el referindu-se la *Evoluţia poeziei lirice*, e scris, *fără colaborare, dar coeficient*, de poeţi din ţări şi decenii diferite. Iar urechi de critic neiniţiate interpretează această *omogenitate incongruentă* într-o coincidenţă materială" [144].

Preluînd observația poetului, G. Călinescu obiectează lui Lovinescu în același sens. El considera chiar că „nimeni pînă acum, n-a adus — cred — împotriva sincronismului un argument mai ascuțit ca acela al d.-lui Barbu" și se întreba „de ce am tăgădui sufletului superior un ritm universal prin autogenerare simultană ?" [145].

La aceste întîmpinări, Lovinescu răspunde într-un fel care poate să treacă drept surprinzător. Trimițînd la *Istoria civilizației...*, el scrie acum că „prin sincronism am înțeles întotdeauna o simultaneitate de fenomene explicabilă printr-un spirit al veacului determinat de un fascicol de cauze ideologice sau economice" [146]. Adaugă însă că „agentul principal al acestei simultaneități și contemporaneități rămîne tot imitația", care, „departe de a contrazice spiritul veacului, /.../ îl confirmă, deoarece, pentru a se propaga pe spații adesea impresionante, are nevoie de un teren sufletesc pregătit de acea stare de spirit generală a veacului, care îi constituie fizionomia : nu orice fenomen estetic sau social dezlănțuie contagiunea ci numai acelea ce se desprind, reprezentativ, dintr-un fundal ideologic sincronic..." [147]. Aceasta înseamnă însă că simultaneitatea, deci sincronismul, devine agentul imitației, întrucît o face posibilă, și nu invers, cum susținuse Lovinescu.

Desigur că la sincronism se poate ajunge și pe calea imitației și printr-un spirit al veacului, ambele forțe acționînd în direcția unei unificări. În vreme ce una presupune însă dependență și interdependență, cealaltă postulează categoric independența. A vorbi de sincronism „coeficient sau imitativ" e deci posibil datorită unității de scop care îi stă la bază, dar a anula diferența dintre procedeul contagiunii și spiritul timpului e o eroare.

Cel care și-a dat seama cu claritate de acest lucru a fost Blaga. Încă din *Filozofia stilului* (1925) și *Fețele unui veac* (1926), el afirmase categoric că unitatea stilistică nu se datorește nicidecum factorului imitativ, ci unei cauzalități mult mai adînci și e curios că Lovinescu, deși pomenește aceste lucrări, se referă la alte aspecte ale lor. Ideea fenomenului unificator al stilului unei epoci va fi așezată mai tîrziu de Blaga la temelia întregului său sistem de filozofie a culturii. Citînd teoria imitației în *Orizont și stil* (1935), el va arăta, de data aceasta din perspectiva unei concepții consolidate, incompatibilitatea fermă a unei teorii atît de „epidermice" [148] cu adevărata realitate.

Indiferent de caracterul discutabil al explicației lui Blaga prin matricea stilistică etc., trebuie să conchidem că ea apare mult mai coerentă sub raportul construcției decît aceea dată de Lovinescu.

Sincronismul nu poate să fie eterogen, asimilînd fapte atît de deosebite, aproape contradictorii. Chiar de i-am recunoaşte o justificare, nu putem trece totuşi cu vederea că Lovinescu a dat, de cele mai multe ori, conceptului de sincronism accepţia de fenomen imitativ, cel puţin în ce priveşte societatea şi cultura românească. „La baza mecanismului contemporaneităţii vieţii noastre materiale şi morale, scria el negru pe alb, se află factorul unic al *imitaţiei*" [149]. Împotriva acestei declaraţii orice subtilitate apologetică rămîne inoperantă, întrucît ea nu e întîmplătoare, ci constituie însuşi miezul concepţiei lovinesciene despre caracterul revoluţionar al formaţiei civilizaţiei şi, într-un anumit sens, şi a culturii şi deci literaturii noastre moderne. Ideile au logica şi consecinţele lor pe care nimeni, nici chiar autorul, nu le poate evita sau escamota. De altfel, spiritul veacului introduce în teoria sincronismului o idee profund contradictorie întrucît e limpede că el nu se mai poate împăca, prin chiar substanţa sa, cu negarea invenţiei în cultura română, negare pe care o implică în mod esenţial „legea" imitaţiei. Dacă popoarele stau sub semnul acţiunii unui spirit al timpului înseamnă că produsele lor spirituale beneficiază în chip egal de originalitate creatoare. Felul în care criticul încearcă să concilieze ideea de *saeculum* cu cea de imitaţie nu izbuteşte să înlăture cu nimic această contradicţie.

Lovinescu se salvează însă de la orice atitudini riscante prin simţul măsurii şi al aproximaţiei, depăşindu-şi propriile-i limite ideologice de cîte ori acestea îl constrîng. Aplicîndu-şi cu elasticitate ideile, fără a le trăda bineînţeles întotdeauna, criticul dă încă o dată cîştig de cauză dialecticii vieţii reale dincolo de orice închistare rutinieră sau dogmatică.

Asemenea motive au contribuit desigur la folosirea tot mai nuanţată a noţiunii de imitaţie, echivocă prin chiar natura definiţiei din *Istoria civilizaţiei...* Altfel însă, sincronismul, în sens de influenţă, apare frecvent în studiul fenomenului literar. Domeniu în care triumfă diferenţierea, literatura respinge, chiar în concepţia lui Lovinescu, gustul imitaţiei servile şi sterile [150].

De bună seamă însă, pînă la constatarea notelor diferenţiale ale unei literaturi, trebuie văzut mai întîi în ce măsură realizează ea o anumită consonanţă cu atmosfera generală a epocii.

b. Evoluţia lui Lovinescu către înţelegerea şi afirmarea necesităţii sincronismului în literatură n-a fost scutită de meandre. Ea a

trebuit să treacă mai întîi „prin domeniul socialului înainte de a se afirma în domeniul esteticului în *Istoria literaturii române contemporane*“ [151]. Pînă atunci însă, om de structură clasică, asemeni maeştrilor săi impresionişti, criticul român a manifestat o atitudine foarte reticentă faţă de tendinţele înnoitoare, suspectîndu-le de lipsă de talent şi nesinceritate.

Adevărata artă i se pare lui Lovinescu a fi bazată pe echilibru şi bun gust, nutrită la şcoala unui clasicism asimilat în substanţa lui eternă şi nu în procedeele formale. În prima epocă a acţiunii sale critice, el subliniază de nenumărate ori însemnătatea deosebită a influenţei clasice şi deplînge absenţa ei din literatura momentului, în vreme ce, dimpotrivă, modele trecătoare ale străinătăţii găsesc un ecou mult mai puternic : „Literatura noastră nu înregistrează vreun curent nou alimentat de o caldă inspiraţie clasică. Dimpotrivă, ea a primit în toată libertatea influenţele vremelnice ce băteau peste graniţa liberă dinspre apus, aşa că, în scurt şi la o vîrstă de independenţă politică atît de fragedă, am şi devenit un *microcosm* de viţiile ce se înfăptuiesc, abia după multă străduinţă, în apus. Despre o literatură romantică, realistă sau simbolistă se poate vorbi la noi, dar despre o literatură clasică, care chiar dacă n-ar avea motive de inspiraţie antică, dar ar avea ca întipărire acea *armonie şi seninătate,* ce se găseşte în operele clasice, nu poate fi vorba decît doar în parte, cu excepţia foarte restrînsă a lui Eminescu“ [152].

Interesant cu deosebire este şi faptul că, deşi, în anii tinereţii lui, Lovinescu desfăşoară o susţinută campanie antisămănătoristă, prudenţa sa faţă de încercările de a îndrepta literatura română pe calea unui contact mai hotărît cu apusul se întemeiază pe ideea caracterului ei cu necesitate naţional. [153] El semnalează cu vădită dezaprobare prezenţa „destul de însemnată a *snobilor*“ — „reprezentaţi printr-o întreagă categorie de ciocoi franţuziţi — a căror înstrăinare nu e o pagubă, — apoi printr-o clasă de oameni stăpîniţi de dorinţa de a se singulariza, de a părea altfel ca ceilalţi. Aceşti cetăţeni ai patriei noastre sunt închinătorii unei arte exotice, nu pot suferi nimic din ce e românesc. Ei disprețuiesc deci literatura naţională“ [154].

Or, după opinia foarte fermă a lui Lovinescu, adevărata literatură tocmai aceasta este. Subliniindu-i deci caracterul profund naţional şi permanenţa lui de-a lungul timpului, criticul exemplifica prin Anton Pann, Alecsandri, Creangă şi Eminescu şi observa că numai apoi „a venit literatura esteţilor“ care „rup legătu-

rile cu publicul românesc şi visează forme superioare de artă cu sentimente rare şi subtile, ce nu au nimic comun cu mentalitatea noastră" [155]. Astfel de scriitori „sînt imitatorii literaturii exotice franceze, cîntăreţii palidelor fecioare şi ai luminilor fosforescente". Literatura lor „nu trăieşte decît din imitaţie. Ea nu e nici originală, nici sănătoasă". Modelul ei, literatura decadentă franceză, e însă expresia „unei evoluţii literare de secole" în timpul căreia „inspiraţia se poate slei" şi tocmai de aceea „pentru noi ea nu e nici naturală", întrucît neamul nostru fiind tînăr „noi n-am avut, zice Lovinescu, o evoluţie literară completă, ci numai un început de evoluţie. Noi nu putem deci să avem o literatură decadentă, pentru că a fi decadent înseamnă să decazi de undeva. Noi însă sîntem abia pe suişul generos al culmii literare. A inventa o literatură decadentă, conchide deci criticul, înseamnă a ne da aere de copii bătrîni, înseamnă a pune suliman pe un obraz curat şi proaspăt" [156].

Altă dată opoziţia faţă de tendinţele de înnoire se exprimă principial prin ideea permanenţei sentimentelor umane. Notînd mai întîi că „noutatea nu poate înlocui frumosul", Lovinescu scrie : „Nu trebuie deci să ocolim sentimentele ce fac temelia sufletului nostru, sub cuvînt că au fost cîntate de alţii. Meritul poetului se arată *hic et nunc*, în cercetarea unor forme noi de expresie pentru un cuprins sentimental vechi. Simţirea noastră e aceeaşi : iubim sau urîm. Pentru a părea originali nu trebuie să iubim ceea ce e de urît, sau să urîm ceea ce e de iubit. Ieşind afară din umanitate, nu mai sîntem nici înlăuntrul artei" [157]. Defectul principal al lui Minulescu, pentru că despre el este vorba, i se pare criticului a fi nesinceritatea, izvorîtă dintr-o căutare cu orice preţ a originalităţii, dar care-l duce mai curînd la excentricitate : „Şcoala d-lui Minulescu n-a înţeles /.../ întotdeauna că noutatea în artă stă în sinceritatea desăvîrşită ; ea n-a priceput că, pentru a fi nou, e de ajuns să fii sincer, căci un sentiment puternic fiind individual e şi nou... Această şcoală, în lipsa unei simţiri adevărate, s-a rătăcit pe căi îndepărtate, căutînd flori pe piscuri de munţi, sau trudindu-se să le capete, în sera caldă, prin încrucişări de speţe deosebite... În locul frumosului, ea a obţinut raritatea, ce te înmărmureşte" [158].

S-ar putea cita în plus noi şi numeroase probe ale atitudinii rezervate şi chiar negative a tînărului Lovinescu faţă de procesul de modernizare a literaturii române de la începutul acestui secol. Se aminteşte adesea poziţia criticului faţă de Arghezi, întîmpinat la început cu multă neîncredere în talentul său poetic [159] şi cu

o aspră delimitare de natură morală față de spiritul pamfletar al acestuia, recunoscut ca forță de expresie, dar nu și ca îndreptățire. [160]

N-am urmărit însă aici întreaga panoramă a reticențelor și respingerilor lovinesciene din epoca tinereții (unele vor reapărea și mai jos), ci numai mobilurile de la care pornesc argumentele pe care le întrebuințează. Oricum, tabloul e și așa suficient pentru a ne putea întreba cum a ajuns Lovinescu de la asemenea convingeri la promovarea modernismului. Metamorfoza ar fi de-a dreptul curioasă dacă am omite unele verigi intermediare.

Înțîi de toate, tînărul critic nu e, în general, împotriva noutății. „A căuta noutatea în artă nu e rău, scrie el, dar rămîne să vedem unde o cauți" [161]. Am văzut deja ce recomandă : înnoirea expresiei, dar conservarea fondului sentimental pentru că el e etern. Așa au făcut la urma urmei și marii poeți : „n-au căutat sentimente noi, ci forme noi" [162]. Principial, Lovinescu are dreptate, deși absolutizează elementul general-uman. El se află în această privință pe linia lui Maiorescu și coincidența nu e, desigur, fortuită. Amîndoi exprimă, în fond, viziunea unui clasicism congenital.

Accentuarea însă la un moment dat, dacă nu a bunăvoinței, cel puțin al îngăduinței marelui critic față de sămănătorism trebuie să-l fi dezamăgit cu siguranță pe Lovinescu. El privea mișcarea patronată de vulcanica personalitate a lui Iorga drept o manifestare de exclusivism inacceptabil care impunea literaturii române un drum de natură să-i sărăcească posibilitățile prin parțialitatea lui. Delimitîndu-se treptat de țărănismul intolerant de la *Sămănătorul,* cu ale cărui tendințe naționale nu putea fi decît de acord, minus exclusivismul despotic, Lovinescu ajunge să militeze pînă la urmă tot mai insistent pentru o literatură urbană și intelectualizată. Aceasta nu-l duce imediat la ideea modernizării în sensul de mai tîrziu. Deocamdată, păstrînd exigențele generale ale formulei clasice, el recomandă deschiderea noastră spre adevărata influență binefăcătoare a literaturii franceze, care nu se confundă cu îndrumarea decadentă. Faptul trebuie pus neapărat în legătură cu ucenicia pariziană a criticului. Întors în țară, el proclamă tot mai susținut apartenența noastră latină și valoarea culutrii franceze, care poate exercita o înrîurire rodnică asupra noastră, în sensul stimulării și punerii în lumină a fondului specific. Am citat deja mai de mult expresia de recunoștință față de Franța din lecția de deschidere la Universitatea din București, în 1910. E de adăugat acum seria de articole publicate în *Românul* cu un an mai tîrziu.

Lovinescu reafirmă și aici prudența sa față de tendințele literaturii decadente, fără a respinge însă și necesitatea căutărilor: „Aceste iscodiri sînt firești; ele își au rostul lor: ele prepară brazda, în care se aruncă sămînța literaturii viitoare". Și criticul pledează în consecință pentru „o mai largă înțelegere a tuturor încercărilor de înnoire, o mai dreaptă cinstire a tuturor genurilor literare, oricît de modeste ar fi, privindu-le ca pe o nevoie, ca pe o vădire necesară cu manifestările unei vieți îmbelșugate..." Dar el precizează numaidecît: „Se cuvine însă și o măsură în judecata noastră. Trebuie să cunoaștem valoarea în sine a fiecărui gen literar, să-i gustăm farmecul atît *cît* e și *cum* e" [163].

Și Lovinescu caracterizează „colțul latin" al literaturii noastre, în care putem vedea o întruchipare a idealurilor sale estetice din această perioadă. Numind pe D. Anghel, Cincinat Pavelescu, I. Al. Brătescu-Voinești și Emil Gîrleanu, el admiră la ei, mai presus de orice, felul cumpătat și armonios de a scrie, proporția, finețea, rafinamentul și gingășia și alte asemenea: „Un fel rafinat și gingaș de a înțelege arta și talentul de a putea tălmăci acest ideal de artă în forma, cea mai adese potrivită, leagă pe acești scriitori în aceeași școală și dau operilor lor o întipărire asemănătoare... Ca cuprins, ei plutesc în lumea mijlocie a sentimentelor, sentimente dulci călduroase, cele mai duioase, oricînd înțelese de toți, simțite de mulți, ceea ce nu înseamnă că sunt și vulgare" [164].

Și Lovinescu subliniază că sentimentele acestea „au ceva ales într-însele, ceva căutat chiar, dar căutarea e în nuanța lor, în aflarea fețelor noua pe care le au și lucrurile cele mai vechi" [165]. Decadenții dimpotrivă „caută sentimentul rar, pe care numai puțini îl simt, dacă îl simt și aceia" [166]. Atitudinea lor stîrnește dezaprobarea criticului care găsește prilejul să indice încă o dată rostul adevăratei și rodnicei căutări: „Căutarea trebuie să se facă aiurea, în lumea lucrurilor veșnice, a sentimentelor obștești, pe care, sub o formă rudimentară, le-a avut poate și locuitorul peșterilor... în largul acestui «allzumenschlich», trebuie cercetată numai nuanța sentimentului, tonalitatea lui, pe care au crescut-o vremile nouă, deșteptîndu-ne simțirea la chemări tot mai tainice..." [167].

Dacă literatura pe care Lovinescu o recomandă, „colțul latin" cum îi spune el, se deosebește de cea decadentă tocmai prin asemenea trăsături, aceasta se datorește în mare parte și înrîuririi binefăcătoare a culturii franceze: „Însușirea culturii latine, și mai ales — în ceea ce ne privește pe noi — a culturii franceze /.../ a fost o mare fericire pentru literatura noastră. Lăsînd la o parte

unele imitații fără însemnătate, și ca imitație și din pricina modelelor imitate, — prin cunoașterea îndelungată a acestei literaturi atît de fine, și de măsurate, am ajuns să avem astăzi în mijlocul nostru un colț răcoros, poetic, grațios, în care Charitele străvechi se adăpostesc adesea, și în care e bine să venim și noi cît mai adese : într-un cuvînt un «colț latin»" [168].

Momentul în care Lovinescu scrie aceste rînduri se situează în plină epocă de efervescență simbolistă. Atmosfera literară, deopotrivă cu unele reproșuri față de neînțelegerea tendințelor vremii [169] trebuie să fi avut și ele o pondere importantă în schimbarea de atitudine a criticului, care devine din ce în ce mai marcată. În mod revelator, faptul nu se va produce însă decît abia după război.

Deocamdată, reafirmînd mereu utilitatea și necesitatea influențelor, Lovinescu disociază tot atît de stăruitor înnoirile pe care acestea le aduc : „Înrîuririle sînt binefăcătoare. O spun fără sfială. Am amintit de altmintrelea, scrie el în 1912, că, prin afinități de rasă și de cultură, calea pe care ne vin aceste înrîuriri e larg deschisă de mai înainte. Suntem latini ; dezvoltarea noastră culturală se face și trebuie să se facă în cadrele rasei noastre. Prin atingeri stăruitoare, de pildă cu literatura franceză sau italiană, nu putem decît să ne găsim pe noi cultivînd și subțiind niște însușiri ce se aflau mai dinainte în noi" [170].

În fine, aprobînd din nou „năzuința omului spre noutate" drept „cea mai nobilă însușire a lui, ce-i face originalitatea și-i îndreptățește oarecum dreptul la viață", criticul precizează însă imediat că „sunt înnoiri și înnoiri" și anume „sunt înnoiri ce răspund unei nevoi, sunt înnoiri ce încheagă o treaptă mai departe în mersul evolutiv al spiritului omenesc, după cum sunt și înnoiri silite, căutate, ieșite din dorința zadarnică de a fi sau părea altfel decît e toată lumea, înnoiri îndărătul cărora nu e o evoluție încheată" [171]. Viitorul teoretician al formației noastre revoluționare este așadar, și acum și mai tîrziu, evoluționist în materie de cultură. Cu toate acestea, deși în *Istoria civilizației române moderne* se vede mai puțin, el va ajunge treptat și la ideea de revoluție literară. Pentru că ce altceva este în fond întreaga teorie a mutației valorilor estetice decît o justificare a salturilor în literatură ?

Pînă atunci însă, criticul în mintea căruia nu se conturase încă ideea de sincronism, e departe de a adera la gestul oricărei răzvrătiri. Linia lui e moderația, linie prin excelență clasică, urînd zguduirile de orice fel. Sufletește mai aproape de junimiști, el a trebuit să-și construiască bovaric un sistem de explicație a

genezei civilizației noastre și acesta a fost sincronismul. Tot astfel, structural clasic, și-a construit el pînă la urmă și concepția modernistă, expresie a relativismului fundamentat ideologic.

În faza la care ne referim, atitudinea sa e foarte rezervată. Relativ la trăsăturile unei părți a literaturii contemporane, el scrie : „Nu văd îndreptățirea unor astfel de însușiri. Ele pot fi privite, firește, ca niște încercări simpatice uneori, prin scînteierea talentului, dar nu pot închega literatura unui neam. Avem nevoie de altceva" [172]. De ce anume ?

Alături de scriitorii deja pomeniți, preferințele lui se îndreaptă spre Duliu Zamfirescu [173] (preferință constantă și mai tîrziu) [174], spre Octavian Goga [175] sau Agîrbiceanu [176] și, în general, spre literatura transilvană, în care vede o literatură națională în cel mai bun sens al cuvîntului, „o literatură izvorîtă din cadrele vieții și ale nevoilor în care ne zbatem" [177]. Coincidența punctului său de vedere cu al celorlalți mari critici ai vremii, Iorga, Ibrăileanu și Sanielevici trebuie notată încă o dată. Numai constatînd cu timpul la ce concluzii autoritare și extreme au dus cei trei o idee întemeiată, se va fi abținut Lovinescu s-o mai sublinieze, fără a o abandona vreodată, și se va fi apropiat el, tocmai prin repudierea exagerărilor, de înțelegerea tot mai adîncă a nevoii imperioase de modernizare.

Acum însă, în anii dinaintea primului război mondial, e neîncrezător în rostul încercărilor pe care le fac simboliștii contemporani : „Primesc cu neîncredere asemenea înnoiri. Cea dintîi adiere a timpului le va spulbera. Ele n-au rădăcini în țarina noastră și n-o (sic) au poate nici în sufletul poeților săi ce le aruncă în circulația vieții. Noutăți la noi, ele sînt de mult vechituri în Franța" [178]. Altă dată, criticul se declară sceptic față de orice curente, arătîndu-se convins de zădărnicia lor : „Simbolism, poporanism, țărănism — toate se vor scutura ca și frunzele pădurii spre a îngrășa pămîntul pentru rodirea viitoare" [179]. Despre școala lui Macedonski crede (în 1911 !) că : „Această literatură, ce-și făcea o slavă din a fi numită «decadentă», n-a prins în masele cititorilor și nici nu putea prinde. Ea își înăbuși iute scînteia de talent pentru a se arunca în fantastic, în căutat, în prețios, și mai ales, în sonorități goale" [180].

Rezerva lui Lovinescu în fața tendințelor înnoitoare e așa de mare, încît el respinge pînă și încercările de neologizare a limbii literare scriind în acest sens împotriva lui Galaction unul dintre cele mai nedrepte articole ale sale [181]. În general, ironiile

și chiar diatribele contra inovațiilor nu sînt de loc rare în acești ani.[182] Poziția lui Lovinescu este acum a unui spirit neliniștit și iritat că procesul de evoluție literară se desfășoară în bună parte în dezacord cu propriile sale principii. Este indiscutabil că această tensiune trebuia să se rezolve într-un fel și că ea a contribuit sensibil la clarificarea estetică a criticului. După cum evoluția socială și economică i-a contrazis pe junimiști, cea literară va contrazice așteptările lui Lovinescu. Spre deosebire de înaintașii săi însă, acesta din urmă avea să demonstreze o surprinzătoare capacitate de a se adapta, devenind chiar, în conștiința posterității, adevăratul critic și promotor al modernismului românesc.

Antecedentele acestui proces sînt însă, cum vedem, destul de complicate și, oricît ar fi fost depășite, ele și-au lăsat pentru totdeauna o amprentă asupra activității lui Lovinescu în sensul măsurii și al prudenței. Iată de ce n-a îmbrățișat el niciodată cu entuziasm și fără nuanțe nici una dintre inițiativele literare ale momentului nici mai tîrziu, cînd adeziunea sa ideologică era deja pronunțată. Cazul Ion Barbu nu infirmă această concluzie. Criticul s-a exprimat cu satisfacție vădită prezentîndu-l[183], întrucît poezia de debut a tînărului matematician întrunea condițiile unei evidente clasicități, fie numai și prin parnasianismul formei. Cînd s-a îndreptat însă spre alte zări, experimentînd noi mijloace expresive, precauția lui Lovinescu, fără a-i micșora prețuirea față de un talent recunoscut în continuare ca remarcabil, a reapărut[184].

Dar să revenim la întrebarea asupra metamorfozei lovinesciene de la rezervă și respingere la adeziune și susținere. Textele reprezentative ale acestui proces de conștiință trădează aici un anumit hiatus. Este foarte probabil ca anii războiului, ani de tăcere și recluziune pentru critic, să fi consumat întreaga dramă a clarificării despre care nu avem un document prea elocvent. Lui Lovinescu nu-i va fi convenit prea mult să sublinieze o schimbare la față. Dimpotrivă, el va remarca, pe de o parte, afinitatea lui structurală cu simbolismul[185], căutînd deci rădăcinile adeziunii sale, iar pe de altă parte va insista asupra conservatorismului inerent al criticii[186], ceea ce ar explica în parte întîrzierea acestei adeziuni. Oricum, e limpede că, pentru a se produce, situarea sa pe pozițiile modernismului a avut nevoie mai întîi de o clarificare ideologică, petrecută cum știm nu în domeniul esteticului, ci al socialului. Schimbarea atitudinii lui Lovinescu nu este însă, cum s-ar putea conchide pripit, rezultatul *neașteptat* al *Istoriei civilizației române moderne*, ci rezultatul ei scontat. Dincolo de finalitatea propriu-

zisă, opera sociologică a criticului a avut un rost estetic, după cum am mai spus-o, anume acela de a justifica necesitatea procesului de modernizare a literaturii.[187] Implicația *Istoriei civilizației...* este deci mai importantă chiar decît explicația pe care o conține, cel puțin pentru evoluția lui Lovinescu.

Că el căuta într-adevăr o soluție, intuind-o uneori fără a o putea încadra într-un context ideologic corespunzător, o dovedesc foarte bine primele două serii ale revistei *Sburătorul*. Articolele publicate de critic în acest răstimp (1919—1922) alcătuiesc premisa estetică a *Istoriei literaturii române contemporane*, cea ideologică fiind deci *Istoria civilizației...* În ele trebuie să urmărim mai departe fenomenul apropierii lui Lovinescu de simbolism și, prin el, de ideea promovării tendințelor moderne.

Sburătorul pornește la drum la 19 aprilie 1919 cu un program destul de cuprinzător care conține răspicat intenția unei consacrări exclusive literaturii și formulează totodată interesul „fratern" pentru „cei ce vin"[188]. Nu mai departe decît la al doilea număr e afirmat și mai limpede „principiul bunei voințe față de fenomenul literar"[189], pentru ca numărul următor să declare fără echivoc dorința revistei de a-și deschide paginile tinerilor necunoscuți încă, din convingerea că „Din lungimea șiragului se vor desprinde poate adevărații lampadofori ai literaturii de mîine, în această goană eternă a generațiilor ce se urmează, trecîndu-și torța luminii pentru țeluri necunoscute"[190]. Proaspăta publicație își descoperă astfel vocația mai repede decît s-ar fi crezut.

Și tinerii chemați la lumină nu vor întîrzia să răspundă. Un număr întreg din noua serie a revistei, intitulată acum *Sburătorul literar*, e închinat „poetului necunoscut" cu constatarea plină de satisfacție că literatura română trăiește o „evidentă epocă de Renaștere poetică" din care va trage foloase „cîndva un mare Izolat"[191].

Acesta însă, putem considera azi, apăruse deja și se numea Ion Barbu prin chiar botezul criticului[192]. Erupția lui literară fusese urmată de altele, printre care a lui Camil Petrescu[193] și, în domeniul prozei, ale lui Gh. Brăescu[194], H. Papadat-Bengescu[195] și Liviu Rebreanu[196], aceștia doi din urmă „lansați" ceva mai devreme de Ibrăileanu și, respectiv, de M. Dragomirescu, dar apucînd abia acum drumul marii lor cariere scriitoricești. La încheierea celei de a doua serii a revistei, Lovinescu putea așadar observa cu totul justificat că *Sburătorul* și-a făcut datoria : „N-a existat niciodată o revistă română, care, cu mijloace atît de puține și într-un timp

atît de restrîns, să fi creat, din necunoscut, atîtea valori literare pozitive : unele deplin formate şi recunoscute, altele făgăduind recolta literaturii de mîine" [197].

Mult mai interesante şi mai importante sînt însă pentru noi opiniile cu care criticul însoţeşte intrarea acestor talente în literatură şi în general argumentele cu care explică el întregul proces de înnoire a poeziei şi a prozei româneşti de după război. Ele ne pun în evidenţă noua ipostază a atitudinii lui Lovinescu faţă de tendinţele moderne.

Cum în poezie simbolismul era curentul care se impusese în mod categoric şi definitiv, declanşînd chiar gesturi exagerate de prozelitism, lui îi consacră criticul analiza cea mai aprofundată. „Fiind o inovaţie, scrie el, simbolismul s-a confundat la început cu însuşi spiritul de înnoire" [198]. De aici a rezultat o lărgire inacceptabilă a sferei sale de cuprindere. În realitate însă, simbolismul se deosebeşte de „tendinţa poeziei moderne de a-şi căuta emoţia în domeniile speculaţiei intelectuale, sau de a o intelectualiza numai prin procedee tehnice" [199] şi faţă de ea „pare anacronic". „El nu intră în curentul procesului de disoluţie a lirismului", ci „putem afirma dimpotrivă, zice criticul, c-a împins lirismul în substraturile cele mai adînci ale sensibilităţii" [200]. Din această pricină, el „nu reprezintă o ascensiune spre idee, ci dimpotrivă fuga de concept" şi „încercarea de a ne aduce ecouri din lumea impenetrabilă a subconştientului" [201]. Aceasta obligă poezia la o expresie imprecisă, bazată mai ales pe nuanţă şi pe sugestia muzicală, de unde se vede că simbolismul n-a fost „numai o primenire a lirismului ci şi o revoluţie formală" [202].

Şi, revenind asupra lui cu altă ocazie, Lovinescu crede că-l poate defini drept „o adîncire a lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc" [203]. Această definiţie o va păstra criticul de acum înainte ori de cîte ori va fi vorba de simbolism [204] şi şi-o va revendica în polemici ca pe o contribuţie originală la clasificarea curentului [205].

Desigur, ca orice mişcare nouă, şi simbolismul s-a manifestat ca o reacţiune şi anume împotriva eminescianismului ; dar, dincolo de asta, el prezintă aspectul pozitiv al împingerii lirismului, descoperit de romantici, pînă la ultimele lui consecinţe. Scoţîndu-şi efectele din straturile cele mai profunde ale sufletului, „pentru a ajunge pînă la fondul lui muzical, simbolismul nu e arta particularului ci a generalului ; nu e o artă naţională ci o artă umană". În felul

acesta, „prin esență, simbolismul nu e românesc ci omenesc ; prin tehnică el e o adevărată producție de colonie franceză“ [206].

Dacă acum răsună încă în cuvintele criticului ecoul unor reticențe abia refulate, mai tîrziu, trecut prin procesul de clarificare al *Istoriei civilizației...*, Lovinescu privește ca pe un fapt normal de sincronism mișcarea noastră simbolistă, fixînd-o în cadrul mai general al modernismului, din care nu e decît una din forme.[207]

Toate îndrumările mai noi ale literaturii române sînt izvorîte „din contactul mai viu cu literaturile occidentale“ [208] și îndeosebi „cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880“ [209]. Contopind astfel conceptul de imitație cu acela de influență [210], Lovinescu transformă, de fapt, o problemă de filozofia și sociologia culturii, cum apare configurat sincronismul în *Istoria civilizației...*, într-una de literatură comparată. „Trăind în cadrul unei legi generale de sincronizare a vieții culturale contemporane, va scrie criticul la *Cincizeci de ani de simbolism,* mișcarea simbolistă de la noi a fost, așadar, un fenomen natural de interpenetrație a curentelor literare“ [211]. Simbolismul românesc se supune și el prin urmare legii oricărei influențe, așa cum e ea formulată și demonstrată în cercetarea modernă [212] și anume apare limpede nu ca produsul unui simplu și pasiv import literar, ci ca o necesitate crescută dintr-o atmosferă proprie, dar catalizată de un model extern. Adaptarea curentului modern la specificul viziunii românești este, în consecință, un fapt inerent și natural care infirmă aserțiunea lui Lovinescu despre caracterul neutru din punct de vedere etnic al simbolismului. Pînă la urmă criticul însuși se va corecta, recunoscînd inevitabilitatea specificului național chiar și pentru poezia simbolistă, aparent de o generalitate umană greu de fixat în anumite tipare. [213]

Oricum, în pofida unor limite încă existente, concepția criticului de la *Sburătorul* despre înnoirea poeziei s-a schimbat. Din procuror al simbolismului, Lovinescu a devenit acum avocatul lui. Afirmația că „N-am urmărit totuși, apologia simbolismului ci fatalitatea influenței lui asupra literaturii române“ [214] nu trebuie să ne amăgească. Întreaga critică lovinesciană a momentului nu face decît să-i justifice existența și dreptul la ea. Constatare numai, sau afirmare, rezultatul este același și determină în măsură suficientă o atitudine mai degrabă de simpatie decît de indiferență.

Cu toate acestea, nu mișcarea simbolistă reprezintă ultimul moment al modernismului literaturii contemporane [125]. Dimpotrivă,

prin caracterul ei, ea poate fi considerată ca depăşită. Criticul remarcă o altă însuşire ca fiind tendinţa dominantă a vremii : intelectualizarea şi obiectivarea lirismului. În vreme ce simbolismul se adînceşte ca şi romantismul în subiect, dar în stările lui subconştiente şi muzicale, poezia modernă se arată interesată a-şi căuta sursele în emoţia intelectuală. „Chiar dacă n-ar reprezenta o reacţiune conştientă împotriva simbolismului, formula modernă a emoţiunii intelectualizate răspunde tendinţei inverse de eliberare a spiritului din masa elementară a stărilor sufleteşti neorganizate“ [216]. Această formulă modernă o va analiza Lovinescu pe toate feţele, mai cu seamă că ea coincide cu aceea a poeţilor de la *Sburătorul*.

Amînăm însă comentariile noastre, pentru a reţine deocamdată un singur lucru : acceptînd simbolismul ca pe un fenomen literar normal, criticul devenit modernist şi-a deschis cale în mod definitiv spre înţelegerea şi interpretarea binevoitoare a tuturor încercărilor şi căutărilor, chiar dacă şi-a menţinut prudenţa faţă de manifestările extreme. Factorul decisiv în acest proces a fost elaborarea conceptului de sincronism. Pe baza materialului estetic de la *Sburătorul* şi a ideilor din *Istoria civilizaţiei române moderne*, Lovinescu a trecut cu hotărîre la alcătuirea tabloului literaturii contemporane, proclamînd şi în literatură principiul sincronismului drept legea fundamentală a evoluţiei. Dogmatizîndu-şi concepţia, criticul s-a transformat treptat într-un îndrumător, cu toate protestele sale împotriva „directivei“ [217]. Fără să se coboare vreodată la îngustime şi intoleranţă, acţiunea sa a devenit incontestabil partizană. Despre *Istoria literaturii române contemporane* care începe să apară cam în acelaşi timp cu a treia şi ultima serie a *Sburătorului*, criticul mărturisea fără înconjur : „lucrarea mea nu e numai o lucrare de sinteză ştiinţifică ci şi o lucrare de luptă — ce înfruntă toate riscurile atitudinii sale“ [218].

Militantismul estetic al lui Lovinescu are la bază în această perioadă conştiinţa lucidă a necesităţii ca şi literatura noastră, urmînd evoluţia socială, să se sincronizeze cu nivelul dezvoltării europene. De pe această poziţie va combate el, cu o eficacitate pe care contemporanii i-au apreciat-o divers, dar de care noi azi nu ne mai putem îndoi, toate varietăţile de tradiţionalism ce şi-au exercitat influenţa asupra culturii române.

După ce am indicat deci evoluţia criticului spre conceptul de modernism prin acceptarea mişcării simboliste, dar înainte de a vedea şi mai concret ce înţelege prin el, e necesar a ne opri

asupra luptei sale împotriva ideologiilor pe care le-a numit „reacționare", cu atît mai mult cu cît această luptă reprezintă și primul gest al afirmării sale critice.

c. Într-adevăr, rezistența la noutate și la diversitate i-a devenit suspectă lui Lovinescu încă din anii debutului său, datorită fără îndoială exclusivismului doctrinar de la *Sămănătorul*. Nu contra ideilor naționale ale mișcării sămănătoriste se va ridica totuși tînărul critic. Mai tîrziu se va mira chiar, descoperind în culegerea articolelor lui Iorga, *O luptă literară*, afirmații și atitudini cu care nu poate fi decît de acord [219]. Unde se afla atunci primejdia sămănătorismului ? În acea sumă de imponderabile, zice Lovinescu [220], care au transformat o tendință foarte firească a literaturii într-o atitudine unilaterală și intolerantă, în atmosfera ideologică pe care *Sămănătorul* a creat-o sub conducerea lui Iorga într-un moment de mare efervescență ca acela de la începutul veacului.

O serie de articole publicate spre sfîrșitul lui 1905 în *Epoca* sub titlul *Literatura și critica* supun unor atacuri concentrate exacerbarea sentimentului național și a ideii de tradiție din sînul noii mișcări literare. Țărănismul exclusivist al literaturii de la *Sămănătorul* și mai ales al ideologiei iorghiste i se pare lui Lovinescu o nepermisă limitare a cîmpului de investigație al literaturii. Că el nu e legat în mod obligatoriu de caracterul național se vede limpede dintr-un articol mai vechi, deja citat, *Ce literatură ne trebuie*. Făcînd o referire la literatura rusă, criticul scria : „Aceasta ne trebuie nouă : o literatură cu o bază curat națională. Dar această bază, precizează Lovinescu, nu trebuie să fie restrînsă la o anumită pătură socială, la țărănime de pildă, căci atunci literatura e incompletă și unilaterală.

Motivele de inspirație trebuie să fie cît de variate și să îmbrățișeze toate stratele neamului nostru și mai cu deosebire stratele suprapuse, care sunt mai complicate și cer o mai mare ascuțime de observație" [221].

În noile articole, tînărul critic demonstrează că limitarea literaturii la anumite subiecte e o particularitate deloc lăudabilă a noastră, întrucît, în alte țări, naturalismul a „proclamat și dogma că totul poate să devie material artistic" [222]. În literatura naturalistă „ce îmbrățișează întreaga natură și întreaga societate ome-

nească, oricît de puțin ideală ar fi ea, partea ce revine țărănimii e de tot restrînsă“ [223].

Motivele acestei împrejurări ar fi după părerea lui Lovinescu două și anume : mentalitatea „redusă și elementară“ a țărănimii, de unde o viață sufletească foarte săracă și, deci, puțin interesantă din punct de vedere literar și apoi originea orășenească a mai tuturor scriitorilor occidentali. [224] La noi, dimpotrivă, cel puțin un aspect apare deosebit : majoritatea scriitorilor sînt de extracție rurală și cunosc, în consecință, mult mai bine viața satului.

Lovinescu admite însă că înaintea talentului trebuie să dispară orice problemă de ordin tematic, fiind absolut clar că „cearta pentru subiecte este o ceartă zadarnică și că orice strălucește de o viață sufletească poate să devie literatură. Principalul însă e gradul de realizare artistică și de emoție conținut“ [225]. După cum se observă, criticul nu disprețuiește, deci, decît literatura lipsită de talent și de capacitatea de a sonda psihologia umană. Împotriva superficialității cu care se abordează uneori subiectele se declară Lovinescu cu hotărîre îndemnînd : „Scriitori tineri ai neamului nostru, voi care aveți talent sau promiteți talent, mai lăsați aparențele, mai lăsați haina trecătoare, mai lăsați povestirile eroice romantice, lăsați haiducii, lăsați cîrciumile, căci îndărătul acestor lucruri materiale se mai află și un *suflet !*

Adînciți acest suflet și, cînd vă veți pătrunde de viața sufletească a lumii acesteia, scrieți-ne despre ea. Atunci numai ne veți înduioșa, ne veți misca, ne veți zgudui“ [226]. Nu îndreptățirea principială a literaturii țărănești o neagă Lovinescu, ci interesul deosebit al vieții psihologice a omului de la sate. Subliniind din nou că „orice strat social are dreptul la o reprezentare artistică, pentru că tot ce e viață omenească ne interesează în realitate ca și în artă“, criticul adaugă însă : „Dar tocmai prin faptul că viața omenească e ceea ce ne interesează în prima linie, vom avea și trepte de interes, după cum și această viață e mai mult sau mai puțin interesantă prin manifestările ei“ [227]. Din milioanele de oameni ai lumii, puțini sînt aceia „care lasă o umbră de lumină în urmă și care se consumă, uneori prea iute, prin flacăra interioară ce-i mistuie“ [228]. Către aceștia cată să se îndrepte literatura, pentru că, dacă într-adevăr manifestările omului sînt fizice și sufletești, „nimeni nu va contesta însă superioritatea vieții sufletești asupra celei fizice, așa încît nimeni nu va putea contesta nici superioritatea artei în care se resfrîng manifestările vieții sufletești“ [229].

Cît privește țărănimea, „care sînt manifestările acestei vieți? se întreabă criticul. Se consumă ea într-un zbucium de sentimente? Arde ea oare untdelemnul sacru al cugetării?“ [230]. Răspunsul nu i se pare că poate fi decît negativ. Și atunci, de unde dreptul de a prezenta literatura țărănească drept singura și adevărata oglindă a neamului? Desigur aceasta nu înseamnă lipsă de dragoste pentru țărani sau de compasiune pentru suferințele lor: „cine nu ar voi să-i vadă într-o stare înfloritoare? cine, mai de curînd sau mai de tîrziu, nu vine din rîndul lor?“ [231]. Țăranii merită din plin „să fie ajutați și mai ales compătimiți“ [232], zice Lovinescu, chiar și literatura consacrată lor e justificată, dar ea devine mai interesantă prin ecoul subiectiv al vieții rurale decît printr-o înfățișare directă. De aici valoarea lui Goga sau Sadoveanu.

„Adevăratul neam însă se reduce la cele cîteva mii de capete cugetătoare, în organizația Statului, ca și în domeniul artei. Ni s-a săturat cu atîta sentimentalism țărănesc.

Corpul social are membri cu funcții determinate. Fiecare să-și îndeplinească rolul în marginea puterilor lui. Să nu se intervertească ordinea. Iar arta să se reculeagă cît mai mult către acele manifestări ce fac adevărata individualitate și a unui om și a unui neam — către manifestările sufletești.“ [233] Concepția conține evident o doză de aristocratism și, în ultimă instanță, nici nu rezistă la confruntarea cu realitatea. Bogăția sufletească nu este condiționată de ierarhia socială și exemplul unui mare prozator ca Sadoveanu invalidează el singur opinia lui Lovinescu. Talentul este, în fond, acela care decide asupra valorii unei investigații artistice de orice natură, inclusiv psihologică. Criticul e mult mai aproape de adevăr atunci cînd susține indiferența subiectelor pe care și le alege un scriitor.

Mai tîrziu, după ce marele val al sămănătorismului trecuse, într-o altă serie de articole, *Literatura, Publicul* și *Statul*, apărute în *Românul* din Arad în 1911, Lovinescu privește lucrurile retrospectiv consemnînd perimarea mișcării, nu fără a sublinia și unele merite ale ei în stimularea interesului pentru literatură. [234] Și criticul supune situația literară a momentului unei analize atente și stăruitoare după ce încearcă să-și lămurească motivele pentru care literatura sămănătoristă nu s-a impus. [235] El acuză totodată clasele superioare de dezinteres și dispreț față de literatura națională, cu apăsate accente critice. „O clasă socială ce nu contribuie la sporirea culturii naționale, oricît de modestă ar fi ea, nu-și îndeplinește datoria.“ [236]

Ideile esențiale ale acestui ciclu de articole le va relua Lovinescu în *Convorbiri literare* la sfîrșitul aceluiași an, vorbind despre *Criza actuală a literaturii noastre*. Cum forma e acum mai sintetică și mai îngrijită, să reținem de aici cîteva din opiniile criticului cu privire la mișcarea defunctă a *Sămănătorului*, limitate, desigur, tot la problema tradiționalismului.

Referindu-se la literatura ieșită din îndrumările lui Iorga, Lovinescu scrie : „Această literatură a fost o literatură exclusivă, o literatură ce stăruia numai asupra unei singure pături sociale a poporului românesc“ [237]. Și el continuă pe același ton, repetînd unele observații mai vechi și căutînd să-și limpezească mai mult atitudinea. Recunoaște în acest sens încă o dată importanța numerică și politică a țărănimii, dar afirmă că : „una e preocupația politică, economică și socială, răsfrîntă asupra unei clase, și alta este preocupația literară, mai ales cînd i se dă un caracter de partinire“ [238]. Simțind apoi nevoia să lichideze orice neînțelegere, criticul notează răspicat : „Nu tăgăduiesc, de asemenea, însemnătatea poporului în literatură“ [239] și pune în lumină mai departe valorile creației populare, observînd însă, în același timp, că „poporul nu e numai un făuritor de literatură ; la rîndul lui, firește, el poate ajunge un element asupra căruia se îndreaptă literatura cultă, sau, cu alte cuvinte, el poate ajunge un izvor de inspirație“ [240]. Și Lovinescu citează cazul literaturii noastre și al celei universale în care țăranul a prilejuit „un șir de lucrări de valoare“ [241].

Însă, „această literatură e numai o coardă, numai o notă a unei simfonii mult mai largi și mai bogate. Cîntecul acesta de fluier nu încheagă toată armonia sufletească a unui întreg popor, a cărui gamă e mult mai întinsă“ [242]. Reîntîlnim deci aceeași obiecție în legătură cu exclusivismul, parțialitatea, unilateralitatea literaturii sămănătoriste. „Astfel trebuie pusă problema, zice Lovinescu : nu pe îndreptățirea literaturii *țărănești* /.../ ci pe *exclusivitatea* ei. Îndreptățirea, firește, nu i se poate tăgădui. Toate clasele sociale sînt interesante literaricește. E numai o chestiune de măsură“ [243]. Și criticul își exprimă părerea că această împrejurare explică și dezinteresul pentru literatura națională. Dacă ea ar fi îmbrățișat toate categoriile sociale, e sigur că lectura operelor franțuzești n-ar mai fi fost singura hrană spirituală a unei mari părți din intelectualitate și din păturile superioare în general. Indiferența s-ar datora deci faptului că o mare parte a cititorilor nu se regăsesc în literatura originală. „O bună parte a

publicului, fără a fi semicultă, fără a fi înstrăinată, fără a avea o specializare timpurie şi unilaterală, — are totuşi un alt *ideal* de literatură decît cel pe care par a-l avea mulţi dintre scriitorii noştri de acum. Acest *alt ideal,* scrie Lovinescu, e şi al meu" [244].

Nu e acum momentul să vedem în ce constă acest ideal. O vom face ceva mai încolo. Pînă atunci putem însă îmbogăţi critica tradiţionalismului cu noi perspective. Iată mai întîi problema incidenţei literaturii populare cu cea cultă, afirmată de *Sămănătorul* pe linia vechilor tradiţii ale curentului istoric-naţional.

De la început, criticul se arată ostil acestui punct de vedere, privindu-l ca pe o exagerare şi ca pe un anacronism. Constatînd pe bună dreptate că „e un efect al romantismului această regenerare a poeziei culte prin motive populare şi desigur că ea a avut şi urmări bune" [245], Lovinescu subliniază însă că aceasta nu a dus la o „substituţie a mentalităţii populare în locul mentalităţii claselor culte, căci numai progres nu ar fi fost atunci !", ci s-a mărginit la unele împrumuturi formale, iar în materie de conţinut, la exploatarea unor motive cu caracter folcloric „ce cadrează atît de bine cu concepţia artei romantice" [246]. Poezia cultă nu s-a limitat însă la asemenea modalităţi, mai ales că fondul ei sentimental era de un rafinament superior, pe care ele numai nu l-ar fi putut exprima. Tot de aceea, zice Lovinescu, a fost „firesc ca păturile de jos, ţărănimea, să fie întrucîtva înlăturate de la cina cea de taină a poeziei culte, ceea ce nu împiedică ca şi poezia populară să aibă frumuseţile ei" [247].

Zece ani mai tîrziu, criticul va reveni asupra poeziei populare ridicîndu-se încă o dată împotriva fetişizării ei. Disocierea de poezia cultă e făcută de data aceasta şi mai tranşat. Denunţînd mai întîi iluzia creaţiei colective („Producţiile populare nu pornesc din colectivitatea poporului, care nu există ca o fiinţă de sine stătătoare". „Poetul *Mioriţei* a fost un cioban ; un anume cioban dintr-o anumită stînă, de pe o anumită creastă de munte..." [248]), Lovinescu afirmă acum categoric superioritatea poeziei culte : „Toţi ciobanii din lume nu vor face la un loc înalta personalitate artistică a unui Goethe sau a unui Dante. Că şi în producţiile acestor ciobani sau cîntăreţi populari se găsesc frumuseţi de o încîntătoare naivitate şi sinceritate, nu mai e nici o îndoială. Că se găsesc în ele preţioase date de psihologie etnică, e iarăşi sigur. E însă cu totul neadevărat că arta populară ar putea cumpăni adevărata artă a marilor artişti şi a marilor creatori..." [249]. Argumentaţia criticului merită a fi reexaminată. Nu se

poate contesta că arta cultă marchează, în general, un spor de complexitate problematică şi de rafinament expresiv şi în această privinţă Lovinescu pare să aibă dreptate. Nu-i mai puţin adevărat însă că valoarea artistică fiind în funcţie de talent şi operele, luate în sine, adică în individualitatea lor, fiind într-un fel incomparabile, nu se poate conchide în nici un caz asupra unei evoluţii progresive în sens axiologic. Dovadă e că simple poezii populare de cîteva versuri ca acelea din admirabila culegere a lui Lucian Blaga pot declanşa o emoţie la fel de puternică şi la fel de pură cu a celor mai celebre piese ale liricii universale.

Cît priveşte imperativul dezvoltării poeziei culte în simbioză continuă cu cea populară, critica lui Lovinescu e total justificată. Altfel ar însemna să depreciem *Oda în metru antic* în favoarea *Revederii* sau să opunem într-o judecată inegală sub raport valoric infiltraţia expresionistă şi inspiraţia folclorică în opera lui Blaga, operaţie pe care ne îndoim că o va risca cineva.

Mai ales împotriva acestei exagerate atitudini se va exprima Lovinescu şi mai tîrziu, combătînd-o, de exemplu, pe seama poporanismului care şi-o însuşise făcînd din ea o armă de luptă contra poeziei noi. Desigur la începuturile sale „literatura română s-a desprins în chip firesc din limba şi literatura populară“ [250]; mai tîrziu, odată cu accentuarea fenomenului de sincronism, „odată cu creaţia unei burghezii şi a unei intelectualităţi române, a început însă un proces invers: fără a fi, de altfel, şi de data aceasta un criteriu estetic (Lovinescu recunoaşte deci ceea ce observam mai înainte — n.n.), disociaţia literaturii culte de literatura populară e pe cale de a deveni postulatul epocii noastre. Literatura română a intrat şi ea în faza de dezvoltare a tuturor literaturilor culte, în sensul diferenţierii de spiritul popular, consumată de veacuri în literatura franceză, de la Racine şi pînă la Valéry...“ [251].

Remarcînd încă din primul moment caracterul romantic al întregii literaturi sămănătoriste [252], Lovinescu punea desigur un diagnostic destul de exact. Majoritatea luărilor sale de atitudine din anii debutului la *Epoca* şi de mai tîrziu arată limpede o adeziune sensibilă la poziţiile estetice ale realismului, confundat însă şi în această perioadă foarte adesea cu naturalismul. Din asemenea surse, în orice caz, îşi culege criticul de mai multe ori argumentele sale împotriva tradiţionalismului romantic de la *Sămănătorul*, care i se pare factice şi superficial în realizările sale literare. Orice semn de percepţie fidelă a realităţii sociale, psiho-

logice sau istorice e evidențiat cu satisfacție și recomandat în consecință. „Cînd un scriitor are darul observației spontane și nesilite și mai are pe deasupra și sentimentul artistic de a face o alegere cumpătată între lucrurile observate, se poate spune atunci că acest scriitor e înzestrat cu principalele calități ce se cer unui bun povestitor." [253] Și totuși realismul și selecția nu ajung. Mai e nevoie de încă o calitate poate și mai importantă încă: „adevărata piatră de încercare pentru un povestitor e în crearea sufletească a persoanelor, ce se mișcă în povestire. Viața exterioară, oricît de bine e observată în relațiile ei felurite, trebuie dublată de o viață sufletească pentru a ne da impresia de ceva real" [254]. Punctul de vedere al criticului afirmă deci un realism psihologic nuanțat, sobru și selectiv în opoziție cu superficialitatea, retorismul și pitorescul literaturii romantice cultivate la *Sămănătorul*. Chiar în cazul unui mare talent ca Sadoveanu, Lovinescu va nota cu satisfacție apropierea de realism și renunțarea la efuziunile romantice ale începuturilor.

După ce mai întîi observă că „fantezia și puterea de evocație întrec cu mult puterea lui de observație" [255], criticul subliniază evoluția prozatorului de la eroarea „romantismului exagerat" din *Povestiri* la observația atentă din *Crîșma lui Moș Precu*, *Dureri înăbușite* și *Povestiri de război* în care „s-a îndrumat în mod firesc spre povestirea realistă" [256], astfel încît „din scriitorul romantic de adineauri (sic !), d. Sadoveanu a ajuns astăzi povestitorul realist cel mai viguros și mai cuprinzător din întreaga generație mai nouă, avînd, pe deasupra, și o poezie cu care nu sîntem deprinși la scriitorii realiști ce se țin de litera strînsă a documentului" [257].

Într-adevăr, Lovinescu, deși remarcă superioritatea naturalismului asupra romantismului [258], nu este de acord cu predilecția sa pentru datele exterioare ale mediului. El gustă cu mai multă plăcere fie poezia sadoveniană, fie creația psihologică a personajelor, calitate care, aceasta din urmă, i se pare esențială.

Constatînd odată că „cei mai mulți dintre scriitorii noștri se ocupă sau cu realitățile lumii exterioare, sau cu combinația de pură imaginație" [259], criticul se desolidarizează de ambele îndrumări, reproșîndu-le uneia superficialitatea și celeilalte sentimentalismul. El se distanțează deci de naturalism prin susținerea preeminenței vieții interioare. Idealul său ar fi deci o literatură bazată pe observație realistă și pe creație psihologică deopotrivă, nu lipsită

de o anume poezie romantică, dar fără a cădea în pericolul subiectivismului și al melodramei. De aici rezervele sale la adresa sămănătorismului și recomandarea cu căldură a exemplului literaturii franceze.

Cît privește poporanismul și gîndirismul, despre care vom mai avea prilejul să vorbim și din alte unghiuri de vedere, Lovinescu nu le consideră decît ca simple prelungiri postume ale mișcării de la *Sămănătorul*. [260]

Pe lîngă toate cele arătate pînă aici, cea mai importantă și mai viguroasă obiecție pe care criticul o formulează la adresa oricărei varietăți tradiționaliste este lipsa de sincronism și, chiar mai mult, refuzul lui programatic. De aici vine acuzația de reacționarism. Fiind de acord cu caracterul evolutiv al dezvoltării literare, Lovinescu se ridică însă împotriva ideologiilor care, în loc să sprijine procesul de sincronizare a literaturii noastre, i se opun pe toate căile : „Conflictul se reduce în fond, va scrie el în *Istoria civilizației...*, la lipsa de sincronism dintre prefacerea revoluționară a instituțiilor și a condițiilor de viață socială a poporului nostru și prefacerea înceată și evolutivă a sufletului românesc. În loc însă ca această lipsă de sincronism atît de firească să-și fi găsit o justificare cel puțin în mințile cugetătorilor și cercetătorilor științifici ridicați prin cultură la posibilități de reflecție obiectivă, ea s-a prefăcut într-o armă de luptă împotriva mersului irevocabil al revoluției sociale" [261].

Și referindu-se din nou la teoreticienii tradiționalismului, Lovinescu observă : „Cînd astfel de oameni devin exponentul unei ideologii anacronice, urînd prezentul, lăudînd cu fanatism trecutul, stăvilind inutil mersul istoriei, e ușor de înțeles ce pot deveni artiștii, prizonierii instinctului și ai propriei lor sensibilități..." [262].

Agitînd ideea națională pe urmele „misticismului" eminescian din care se revendică, tradiționalismul a ajuns în mod logic la exaltarea țărănimii cu care a identificat întreg poporul român, și, în al doilea rînd, la idealizarea trecutului : „...acest proces de limitare națională, scrie criticul privitor la prima atitudine, s-a desăvîrșit într-un spirit de reacțiune față de procesul de formație a societății românești. Pe cînd societatea noastră s-a dezvoltat în sensul diferențierii, și deci, a evoluției, prin creația unei pături orășenești și a unei burghezii naționale cu caractere de omogeneitate etnică, ideologia noastră și, în mod și mai firesc, literatura a procedat invers prin negația evidenței. De aici misticismul țărănesc al mai tuturor curentelor culturale din ultima jumătate de

veac : țăranul a fost privit ca singura realitate economică, socială și sufletească a poporului român" [263].

Cît despre idealizarea trecutului, Lovinescu atrage atenția că, dacă „trecutul e un element necesar de solidaritate națională, el nu trebuie să devină însă un dușman al prezentului" [264]. Cu toate acestea evoluția literaturii posteminesciene a urmat un asemenea sens. Sub prestigiul copleșitor al marelui poet s-a născut o ideologie socială cu caracter retrograd. Iritarea lui Eminescu împotriva contemporaneității a fost însușită mimetic. „Pornită numai din inadaptarea temperamentală, observă criticul, nu se cuvenea ca o astfel de iritare să devină un instrument de cugetare socială și ca misticismul lui național să se manifeste tocmai prin ura prezentului" [265]. Și totuși lucrurile s-au petrecut astfel datorită „curentelor ideologice din a doua jumătate a veacului trecut", „condițiilor neprielnice ale vieții literare într-o epocă de prefacere burgheză", dar mai ales „fazei lirice a unei literaturi încă începătoare" [266].

Poporanismului, Lovinescu îi recunoștea caracterul democratic și chiar liberal în planul politic și ideologic, subliniindu-i însă reacționarismul social și economic. [267] Repercusiunile acestei situații s-au accentuat firește în literatură unde poporanismul „a reprezentat, ca și sămănătorismul de altfel, o mișcare reacționară : a lega literatura unei țări, în plină revoluție burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației înseamnă a lucra împotriva mersului normal al poporului nostru". Și Lovinescu precizează : „Nu e vorba de dreptul la expresie estetică a sufletului rural : el e legitim și cîțiva din cei mai de seamă scriitori români sunt rurali ; e vorba numai de ideologia produsă în jurul unei astfel de literaturi cu un ideal artistic reacționar" [268].

Paseism, inadaptare la viața orășenească și țărănism — iată deci trăsăturile mișcării de la *Sămănătorul* după Lovinescu [269]. Predilecția rurală o întîlnim apoi și în cadrul poporanismului sub forma mai subtilă a teoriei specificului național. Tot astfel, esența sămănătorismului va apare și în curentul literar și ideologic al *Gîndirii*, lucru recunoscut, de altfel, și de propriii săi reprezentanți [270]. Din această cauză, Lovinescu este îndreptățit să judece toate cele trei variante ale tradiționalismului nostru într-o viziune comună, fără să omită totuși particularitățile fiecăreia, chiar dacă acestea nu schimbă esențial problema.

Cea mai constantă obiecție a criticului împotriva lor e absența la noi a unei adevărate tradiții. Formulată mai întîi, cum am vă-

zut, în *Istoria civilizației...*, ea e reluată în 1926 în *Istoria literaturii române contemporane* și, aproape identic, în compendiul din 1937 din care citâm : „Literatura noastră estetică nu începe decît odată cu veacul al XIX-lea, așa că, din lipsa unei tradiții seculare și a unei epoci clasice, nu putem avea un tradiționalism teoretic în sens strict științific, ci un *conformism etnic*, adică o acțiune în spiritul rasei“ [271], care rezultă, zice Lovinescu, și din psihologia individuală purtînd amprenta celei colective și din materialul lingvistic ce se supune fatalmente legilor rasei. Și criticul reia discuția mai veche din *Istoria civilizației...*, accentuînd lipsa de sincronism a noilor ideologii care nu vor să se resemneze numai la simplul conformism etnic și agită ideea opoziției la sensul legitim al dezvoltării noastre istorice. „Tradiționalismul mișcărilor noastre literare nu înseamnă, deci, nici tradiționalism științific, nici conformism — ci menținerea ideologiei literare în cadrele vechiului regim agrar legat de pămînt și de viața rurală, adică o manifestare reacționară a spiritului ce nu vrea să se adapteze formelor noi de viață socială.“ [272] Aici e pentru Lovinescu punctul de plecare al tuturor curentelor conservatoare în ideologia, critica și literatura română : naționalismul lui Eminescu, țărănismul sămănătorist, poporanismul *Vieții românești* și ortodoxismul *Gîndirii*.

Evident poziția criticului modernist a declanșat, încă de la început, cele mai furibunde atacuri. A fost acuzat și Lovinescu, ca altădată Maiorescu, de cosmopolitism și înstrăinare de țară. „Într-o epocă covîrșită de naționalism zgomotos, un om ce recunoștea un adevăr și un frumos dincolo de hotarele naționalității nu putea să nu pară un cosmopolit“ [273] — zice criticul despre înaintașul său și o putem spune și noi cu aceeași îndreptățire despre el însuși.

Nu însă cu formele de polemică pitoresc vulgară ne vom ocupa desigur, ci cu obiecțiile care pornesc de la o anumită bază ideologică. Dacă ripostele lui N. Iorga se rezumă în general la rînduri foarte laconice și mai mult apodictice [274], D. Tomescu aduce, alături de un spirit combativ foarte viu, o argumentație mai susținută pentru a proba același lucru ca și magistrul său și anume „actualitatea sămănătorismului“ [275]. Fără să respingă contactul cu literaturile străine, el este pentru un specific esențial pe care tocmai influențele îl pot stimula și pune într-o lumină mai clară. Prin lectură ne descoperim pe noi înșine dacă pornim de la un suflet și ne întoarcem la el. Sămănătoriștii văd în apelul la literaturile străine un mijloc de stimulare a individualității în timp ce,

după părerea lui D. Tomescu, moderniștii nu reţin decît latura formală „adică stilul şi tehnica". Aşadar, „modernismul este expresia *unei lecturi*, nu este însă şi expresia *unei sensibilităţi*" [276]. Concluzia scoasă de aici de critic este însă mai mult decît exagerată, este nedreaptă. El vorbeşte despre „sterilitatea unei întregi mişcări care, în douăzeci şi cinci de ani, n-a putut să dea literaturii noastre o singură pagină, un singur rînd care să rămîie" [277], în vreme ce „sîntem şi azi, ca şi acum douăzeci de ani, în plină mişcare sămănătoristă" [278].

Primul apologet al poporanismului nu putea fi altul decît, bineînţeles, G. Ibrăileanu. El se declară cu fermitate împotriva ideii de imitaţie, în numele originalităţii naţionale, întrucît „e mai util pentru economia universală estetică să avem pe lîngă un France sau un Proust, nu încă un France şi un Proust, ci un Creangă şi un Sadoveanu, şi chiar scriitori mai mici, numai să fie o notă originală în literatura lumii" [279]. Oricît s-ar unifica viaţa europeană, Ibrăileanu se arată convins că specificul naţional nu va pieri, chiar de se va împuţina. „De dispărut nu poate dispărea, pentru că o uniformitate totală nu se va putea concepe, pentru că psihologia de grup va persista." [280]

Apărînd ideea de specific naţional, criticul poporanist apără în fond punctul de vedere al ideologiei sale configurate tradiţionalist, în pofida recunoaşterii dreptului la inovaţie şi la modernizare.

O critică mai subtilă, care se reclamă de la o disociere filozofică, întreprinde G. Călinescu într-un moment de dizidenţă lovinesciană. Admiţînd filiaţia din Tarde a ideii de imitaţie, el limitează valabilitatea ei la „domeniul purelor abstracţiuni", deoarece „din punct de vedere filozofic, al realităţilor în sine, imitaţia, adică tendinţa spre identitate este o absurditate" [281]. În fapt, „ideile ca idei, ca forme pure, sunt contagioase. Actele sunt totdeauna specifice". Lovinescu confundă deci aceste două aspecte.

G. Călinescu izbuteşte astfel să „împace" în mod ingenios două atitudini aparent ireconciliabile. El justifică şi rostul influenţelor, dar şi prezenţa dincolo de ele a specificului naţional. Influenţele, intrînd în perimetrul unei culturi care le asimilează, devin din idei acte şi „actul fiind expresie, reacţiune, are îndărătul lui tot sufletul individual şi, ca atare, în primul rînd ceea ce este aproape şi adînc şi numai apoi ceea ce este general şi accidental..." [282]. Dacă Lovinescu vorbise de adaptarea imitaţiei ca un moment ulterior al pro-

cesului, mai tînărul său confrate o consideră concomitentă cu influența și parte consecutivă a fenomenului prin natura sa de act, adică de reacțiune specifică. Aceasta invalidează, desigur, în mare parte conceptul de imitație în înțeles elementar (pe care, de altfel, și Lovinescu îl ocolea) și conferă specificului un caracter de fatalitate (pe care iarăși și Lovinescu îl recunoștea). Concepțiile celor doi critici sînt în fondul lor complementare, în ciuda aerului bătăios polemic al lui Călinescu.

Dacă soluția lui e mai mult personală decît poporanistă, deși o întărește pe aceasta, N. Crainic este, categoric, un critic angajat în slujba tradiționalismului. Cu violențe verbale de loc onorabile, el ține să infirme poziția „inventatorului maimuței imitatoare" [283] printr-un exemplu personal. Ideea de autohtonism și ortodoxism, arată el, era de mult conturată, încă dinainte de război, în absența oricărui contact cu sursele străine indicate de Lovinescu și ieșită numai din împrejurările absolut specifice de la noi. Sincronismul nu se verifică deci cîtuși de puțin, ba chiar dimpotrivă. O asemenea opinie bazată pe confesiuni incontrolabile e cel puțin discutabilă. Și chiar dacă ideile apar uneori independent, asta nu înlătură cealaltă față a sincronismului : spiritul veacului, vechiul *saeculum* al lui Tacit.

Crainic respinge în fine sincronismul lovinescian și apără tradiționalismul, după cum am indicat deja, apelînd la distincția dintre cultură și civilizație. Argumentele sale sînt însă amăgitoare, întrucît, dacă teoretic le putem admite măcar în parte, practic ele n-au mai fost avute în vedere întotdeauna în mișcarea *Gîndirii*.

O contribuție la replica antilovinesciană a revistei tradiționaliste și-a adus-o, în decembrie 1927, și G. Călinescu, acuzînd în concepția sincronismului o anumită contrazicere între recunoașterea valorii unor scriitori tradiționaliști și respingerea ideologiei lor ca atare : „D. Lovinescu constată o literatură valoroasă tradiționalistă, dar ne îndeamnă la modernism fiindcă numai cu diferențierea începe valoarea estetică și tradiționalismul se opune tocmai acestei diferențieri. Dar, ori sincronismul este o lege și atunci tradiționalismul aduce o știrbire artei, ori, dimpotrivă, aduce o contribuție dar atunci sincronismul neverificîndu-se, nu mai e o lege" [284]. Întîmpinarea lui Călinescu nu ni se pare de data aceasta la fel de întemeiată, devreme ce e limpede că ascunde o confuzie între talent și ideologie, lucru de care Lovinescu nu poate fi făcut răspunzător, cel puțin în principiu.

Justifică, ne putem întreba în chip de concluzie, concepția lui Lovinescu toate criticile ce i s-au adus ? Este modernismul, atît în aspectul său pozitiv, afirmativ, constructiv, cît și în aspectul negativ, adică antitradiționalist, o ideologie periculoasă pentru dezvoltarea literaturii naționale, un act de înfeudare străină și o expresie de provincialism, cum au insinuat atîția adversari ?

Înainte de orice răspuns, are cuvîntul realitatea și cuvîntul ei e decisiv, peste orice speculații teoretice mai mult sau mai puțin malițioase. O atitudine ca aceea a lui Lovinescu, care a făcut posibilă o asemenea eflorescență de talente ca la revista și cenaclul *Sburătorul* nu are ce-și reproșa în fața posterității critice și a istoriei literare.

Privită în sine, adică sub raport ideologic, ea poate fi desigur amendată astăzi în unele privințe, cu toate că — se uită adesea — Lovinescu are grijă întotdeauna să rețină nuanțele necesare. Simplificînd vulgar concepțiile sale, e ușor să le combați. Lucrul devine însă mult mai delicat cînd le privești în complexitatea lor vie, dialectică.

Eroarea nu trebuie căutată după părerea noastră în sistemul ca atare, ci în punctul lui de plecare. De acolo mai departe consecvența și stringența ideologică sînt greu de contestat. Se pot scoate argumente pentru susținerea fiecărei idei.

Problema esențială este dacă admitem sau nu sincronismul în esența lui formulată de Lovinescu și nu sincronismul în accepția noastră pe care ne-o putem foarte ușor revendica și din Marx. Am lămurit mai de mult rădăcinile idealist-istorice ale teoriei despre „formația revoluționară" a civilizației române, teorie care a generat sincronismul și cu care, de fapt, face corp comun. Exprimînd atunci acest punct de vedere ne-am fixat implicit și poziția față de aplicarea sincronismului la literatură. În condiții schimbate, configurația teoretică a unui concept rămîne desigur aceeași.

Că el a putut avea rezultate atît de favorabile în domeniul manifestărilor practice este o realitate certă care-i conferă o valoare și o situație în istoria literară, dar care nu poate să constituie un argument de valabilitate ideologică, pentru simplul motiv că viața se dezvoltă mai întotdeauna în virtutea propriei sale logici interne, influențabilă desigur pe calea acțiunilor directive, dar cu neputință de înlăturat de la sensurile sale fundamentale. Nu o anume influență, ci o necesitate interioară a creat literatura română modernă.

d. Adversar hotărît al închistării tradiționaliste, Lovinescu nu este însă și un partizan al inovației pripite, după cum, teoretician al sincronismului, el nu se declară de acord cu negarea caracterului național. Spiritul clasic intervine și aici pentru a reglementa situația ca și în cazul antinomiei dintre impresionism și dogmatism.

Asimilîndu-și simbolismul și devenind chiar criticul lui într-un moment în care noi tendințe literare își cereau dreptul la existență, Lovinescu simte nevoia să formuleze un concept mai general și deci mai încăpător. Acesta va fi modernismul, căruia criticul îi acordă o semnificație suficient de labilă pentru a-i asigura toleranța față de orice valori viitoare, cu condiția principială numai a inovației, adică a diferențierii.

Cînd însă, ivite dintr-o asemenea perspectivă generoasă și, negreșit, din contactul cu experimentele străine, mișcările literare postbelice dovedesc înclinații anarhice, Lovinescu devine prudent. Dintr-o asemenea împrejurare ies la iveală acum permanențele clasice ale viziunii sale estetice. Criticul care înțelesese și acceptase poezia sugestiei, intelectualizarea și apoi insuficiența lirismului nu poate împinge spiritul concesiv atît de departe încît să adere la programul dezordinii și al abandonării oricăror reguli.

Dacă, fără îndoială, arta nu e ținută să respecte nici un fel de norme concrete, ci dimpotrivă să le încalce, ea are totuși o condiție mai generală de la care nu poate abdica decît cu prețul autoanulării sale.

Iată de ce atitudinea de expectativă a lui Lovinescu, atipită prin adeziunea la simbolism și elaborarea conceptului de modernism, reînvie treptat în fața manifestărilor zgomotoase ale noilor generații. Conștient că o respingere directă ar fi în contradicție cu însuși sensul sincronismului, criticul se mulțumește să înregistreze fenomenul cu obiectivitate : „Cum toate curentele au început prin a fi mișcări de avangardă și s-au împrăștiat tot atît de seismic, istoria literară are datoria de a le înregistra ; și e cu atît mai mult în obligația noastră, scrie Lovinescu, cu cît la temelia acestui studiu (*Istoria literaturii române contemporane* — n.n.) am pus sincronismul și propagarea tuturor formelor de viață spirituală ; oricare le-ar fi vitalitatea, ele trebuiesc, deci, privite ca fenomene naturale și, semne ale vremii, nu le putem înlătura din drumul nostru, după cum nici nu le putem judeca pe măsura sensibilității noastre formate“ [285].

Faptul de a le înregistra și chiar adeziunea principială „față de toate încercările de inovare, oricare ar fi ele, în ordinea sensibilității estetice, sau a expresiei literare" nu implică însă și „recunoașterea valabilității lor chiar și în plan ideologic, și, cu atît mai puțin, nu înseamnă adeziunea sensibilității mele critice, fatal limitată de o ecuație personală și determinată de o educație estetică dată" [286]. De o valabilitate în sine nu poate fi vorba întrucît diferențierea singură, deși necesară, nu înlocuiește talentul, sau, cum zice Lovinescu însuși, „diferențierea e un element al talentului fără a-l implica însă în mod imperativ" [287]. Din faptul că „luată în sine, diferențierea nu acordă o calificație estetică", se naște, după opinia criticului, o „confuziune din care pleacă multe din inițiativele artei contemporane". Dar „a face altminteri nu înseamnă, principial, a face frumos, precum elaborația unui material tradițional nu presupune, principial, inesteticul" [288]. Înregistrarea tendințelor inovatoare rămîne însă pentru critică un lucru nu numai util, dar și obligatoriu.

Astfel încît, în 1927, autorul *Istoriei literaturii...* găsește de cuviință să înlocuiască spiritul critic considerat deocamdată „prematur prin lipsa de perspectivă și incompetent prin pretenția literaturii noi de a ne dezeduca simțurile" [289] cu „spiritul pur informativ". După zece ani, el va vorbi, referindu-se la hermetism, de „facilitatea relativă a genului, de altfel cu pretenții de adîncime insondabilă" și va remarca satisfăcut că „bunul simț însă a învins și asistăm azi la o tendință spre normalizare a raportului între fond și expresie" [290].

Ceea ce îi repugnă lui Lovinescu este, în mod hotărît, „căutarea fără gust a noutății de expresie" [291] și, chiar dacă nu spune explicit, el lasă să se înțeleagă existența unei limite ce trebuie respectată în orice gest de inovație, a unui echilibru pe care numai talentul autentic îl cunoaște. El este prin urmare împotriva extremismului, afirmînd însă dreptul înnoirii și chiar fatalitatea ei în evoluția oricărei literaturi.

Negreșit, există o rezistență a publicului în fața încercărilor de a aboli o anumită tradiție literară. Însă „fenomenul, arată Lovinescu, e legitim nu numai din partea publicului ci și din partea criticei, deoarece, prin însăși formația lui, călit la școala trecutului și cu aderențe încă vii în culturile dispărute, criticul reprezintă o forță reacționară, așa că, în artă, principial, programul nu se poate realiza printr-însul ci prin artiști" [292]. Pe lîngă aceasta, valabilitatea inovației în artă nu o poate conferi decît valoarea estetică și

aceasta e în puterea talentului, nicidecum a unei atitudini ideologice, fie ea oricît de promițătoare.

E de notat de asemeni că noutatea are, în absența talentului, de cele mai multe ori un caracter imitativ. După ce reafirmă încă o dată : „Căutarea noutății răspunde, desigur, în principiu, unei nevoi spirituale de care e legat progresul indefinit al umanității", criticul adaugă : „Uneori însă urmează numai legii imitației. Arta se resimte deci de simulacrele sensibilităților în cercetarea morbidă a noutății" [293]. E interesant de reținut sensul peiorativ pe care îl capătă în acest context conceptul de imitație.

Dar, în fine, dacă în domeniul evaluărilor practice, Lovinescu nu respinge *ipso facto* nici o tentativă de inovare, cu totul altfel stau lucrurile, cînd, împingînd sincronismul *in extremis*, cîțiva contemporani încearcă să conteste literaturii române o existență de sine stătătoare. Este cazul lui B. Fundoianu, colaborator la *Sburătorul* și N. Davidescu, acesta fără legături stabile cu cercul sau cu revista.

Intenția de a pune literatura română în dependență absolută de cea franceză i se pare lui Lovinescu, pe drept cuvînt, inacceptabilă. Cînd Fundoianu salută cu bucurie faptul că, după opinia lui, am fi evoluat de la simplul „parazitism" la rolul de „colonie a culturii franțuzești" [294] și cînd N. Davidescu consideră că adevărata literatură română începe organic abia cu simbolismul [295], criticul le dă o replică plină de demnitate națională afirmînd categoric individualitatea noastră creatoare în concertul spiritului universal.

În ciclul de articole intitulat semnificativ *Există o literatură română ?*, Lovinescu reînnoiește credința de totdeauna în caracterul etnic al literaturii noastre, în necesitatea lui reprezentativă : „pentru a se integra într-o cultură talentul trebuie să fie reprezentativ. Confirmînd acest principiu este neîndoios totuși că literatura română nu-și afirmă existența numai prin talente incontestabile ci și prin însușiri specifice și comune. Virtualitățile artistice ale rasei sînt evidente în poezia noastră populară, superioară poeziei populare franceze ; cifrele realizărilor literaturii culte nu se juxtapun ci se adună. Eminescu, Coșbuc, Creangă și Caragiale nu sînt numai talente remarcabile ci și puncte din frontiera hărții noastre sufletești" [296].

Și, cu justificată mîndrie, criticul numește cîteva dintre notele specificului nostru, exemplificînd și accentuînd apoi caracterul de „totalitate organică și armonioasă de însușiri etnice" [297] al literaturii noastre. Alături de marii scriitori menționați, el descoperă

„rețeaua unei întregi literaturi reprezentative" și amintește cîteva nume noi : Hogaș, Goga, Sadoveanu, Rebreanu, Gîrleanu, Brătescu-Voinești. Iată de ce, conchide Lovinescu, „departe de a păși în pragul Europei cu mîinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond și ca formă, ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale" [298].

În ceea ce privește simbolismul, aderențele sale etnice sînt fragile și superficiale, întrucît el „nu e arta particularului ci a generalului" și ca atare „nu e românesc ci omenesc" [299]. Am indicat deja caracterul eronat al concluziei lovinesciene, dar acum nu ne interesează decît atitudinea ce rezultă dintr-o asemenea opoziție. Nu numai că Lovinescu nu împinge sincronismul pînă la anularea individualității noastre, dar el așează literatura de inspirație și de expresie națională pe o treaptă mult mai înaltă a prețuirii sale decît mișcările mai noi, rezultate din contactul cu tendințele moderne străine. O asemenea ipostază trebuie subliniată cu atît mai mult cu cît, în general, se face caz de cealaltă față a criticului. Neîndoielnic că Lovinescu a stăruit mult mai explicit asupra procesului de sincronizare literară, dar faptul se datorește, de cele mai multe ori, dacă nu totdeauna, unor necesități polemice, care prin caracterul lor practic, circumstanțial, nu pot și nu trebuie să modifice perspectiva teoretică a problemei. Refuzul hotărît al oricărei înțepeniri conservatoare se asociază în chip firesc, în spiritul celui mai nobil echilibru clasic, cu repulsia față de extravagențele de ultimă oră, lipsite de talent, nu însă și de artificialitate. Exemplară *in aeternum*, soluția lui Lovinescu este actuală și azi.

e. Concepția criticului nostru despre rolul acțiunii sale în viața literară conține, la prima vedere, aspecte contradictorii, care ridică cel puțin două semne de întrebare : este critica un act de bunăvoință literară sau unul de funciară reacțiune și rezervă și, în al doilea rînd, înregistrează ea pasiv verdictele timpului sau, dimpotrivă, participă în mod substanțial la opera, dacă nu de creație, cel puțin de promovare a valorilor ?

Pentru fiecare rezolvare posibilă a acestor alternative antinomice se pot culege din textele lovinesciene exemple și argumente suficient de puternice pentru a face dificilă o opțiune unilaterală.

Cum se împacă deci, în activitatea criticului, asemenea puncte de vedere aflate într-un raport de opoziție atît de evident ?

Ideea impresionistă a bunăvoinței, a toleranței largi, despre care am vorbit la locul cuvenit, este temperată chiar din prima perioadă de apelul la vigilență critică, precum și de atitudini concrete pronunțat negative în fața lipsei de valoare. „A aproba, a lăuda exagerat și fără discernămînt, scria Lovinescu, nu înseamnă a face un serviciu literaturii ; dimpotrivă înseamnă a o compromite în fața publicului care își dă seama de valoarea de obiectivitate ce pot avea astfel de aprecieri. Noțiunile clare și epitetele se uzează, dînd loc unei dezorientări desăvîrșite, ce numai pentru propășirea literaturii nu poate servi“ [300]. Lui Mihail Dragomirescu îi atrage, de asemenea, atenția asupra inconvenientului prea marii sale indulgențe, sugerîndu-i discret : „Poate că puțină surdină în laudă n-ar strica“ [301].

Apologia criticii cordiale însoțită mereu de pandantul prudenței le vom întîlni la Lovinescu și mai tîrziu, ba chiar putem spune, totdeauna. Am văzut deja că, la *Sburătorul*, încurajarea tinerilor scriitori devine însăși rațiunea de a fi a revistei. Încă din primele numere, formulînd „principiul buneivoinți față de fenomenul literar“, criticul își asumă datoria „să se plece fratern pentru a vărsa apa bucuriei peste mlădița plăpîndă ce va lega rodul de mîine“ (imaginea ne amintește întrucîtva mai vechea parabolă *Izvorul și nourul*, pe care, de altfel, o va republica de mai multe ori [302]), dar consideră în același timp că prin aceasta „critica nu abdică, firește, de la drepturile ei“ [303].

Cînd Tudor Vianu trăiește un moment de criză morală îndoindu-se de umanitatea misiunii critice, Lovinescu îi recunoaște îndreptățirea și noblețea, izvorîte dintr-o filozofie pe care și-o revendică și el : „Suntem discipolii vagabondului Luca. De cincisprezece ani strig mereu :

— Să respectăm pe om“ [304].

Acesta e însă un program conștient, observă criticul, și el nu implică de loc absența instinctivă a „principiului negațiunii“ : „Vedem răul tot atît de bine ca și alții. Este chiar o mare virtute și stoicism de a te face că nu-l vezi.

A nu te opri asupra lui, nu înseamnă însă a-i tăgădui criticei existența, după cum nu înseamnă nici a abdica de la ea (cum intenționa Vianu — n.n.). Criticei îi mai rămîne încă un rost fecund“ [305]. Acesta trebuie să pornească de la disocierea dintre muncă și rezultatele ei : „Respectăm munca, dar n-o prețuim decît

în rezultate. Să ne aplecăm însă asupra lor cu pietate și umanitate. Să le căutăm : trebuie să fie" [306]. Așadar rolul criticii l-ar constitui, după Lovinescu, stimularea creației : „Dacă nu putem crea, spune el, să ajutăm creația prin apa înțelegerii simpatice" [307]. În felul acesta critica își pune în valoare și cordialitatea și forța de distrugere, după cum se raportează la talentul autentic sau la impostură.

Contradicția dintre funcția de acceptare și cea de respingere este, prin urmare, o iluzie. În realitate, critica le presupune pe amîndouă în măsură echivalentă.

Problema care se poate naște de aici e alta și constă anume din clarificarea criteriului în numele căruia criticul își exercită prerogativele. Selecția în funcție de talent este în firea lucrurilor și ea trebuie să caracterizeze fundamental orice vocație critică. Dar, alături de valorificarea estetică, există și posibilitatea uneia de tip ideologic, ceea ce introduce în discuție mult dezbătuta, și în trecut și azi, problemă a criticii de direcție. Nu e greu de constatat că aproape toate direcțiile în critică au un caracter, mai vizibil sau mai discret, extraestetic, întrucît ele nu se mulțumesc să postuleze pur și simplu talentul și valoarea pe care acesta o produce, ci manifestă pretenția de a indica cele mai bune căi de fructificare a lor. Direcțiile critice au, prin propria lor natură, tendința de a tutela și a îndruma talentul, nu doar de a-l stimula, iar sensul urmărit este mai degrabă unul prestabilit decît unul inerent artistului, tocmai pentru că el e scos dintr-o speculație estetică și nu din simpla expertiză a talentului ca atare.

Devine astfel limpede de ce Lovinescu adoptă o atitudine rezervată față de toate mișcările cu caracter programatic și chiar față de curentele literare cînd i se par mai mult expresia unor orientări artificiale, decît a unor tendințe obiective. Dacă ne gîndim apoi la maniera totalitară a sămănătorismului în a cărui epocă de glorie a debutat, înțelegem și mai bine poziția criticului.

Mai presus de toate, Lovinescu are convingerea „că artistul nu cedează niciodată nimănui, decît intuiției sale interne, care are temeiuri adînci și organice. Un critic deci nu influențează niciodată pe un adevărat artist" [308]. Iată din ce pricină „nu intră în atribuția criticului de a face curente". „În toată desfășurarea literară a timpurilor nu vom găsi un critic ce să dea o îndrumare nouă literaturii, la care el să fi ajuns printr-o raționare curat abstractă." După părerea lui Lovinescu, adevărul este că „literatura se creează ea singură prin ea în mod misterios, precum se creează mătasea

sau mierea. Critica rece și imparțială va veni apoi și va constata în ce direcție s-a îndreptat literatura noastră" [309].

Rezultă de aici inutilitatea criticii în acțiunea sa asupra contemporaneității? Lovinescu afirmă dimpotrivă însemnătatea rolului criticii în influențarea gustului public și în pregătirea pe această cale a „unei literaturi mai bune, fără a o crea dealtminteri". Totuși nici acest rol „nu are decît o valoare relativă și momentană", deoarece selecția valorilor „se face de la sine, fără ajutorul nimănui. Ea e opera timpului". De aceea, crede Lovinescu, „un critic poate anticipa asupra gustului public cu zecimi (sic!) de ani, dar nu poate face altceva decît să anticipeze. Căci încetul cu încetul acest gust public s-ar fi îndrumat și prin sine pe calea cea dreaptă" [310].

Dar și această influență a criticii asupra publicului este rară și ea aparține mai ales începuturilor unei literaturi. Aici Lovinescu repetă ideea maioresciană că „mai tîrziu, cînd publicul s-a orientat prin exemplul unei literaturi bune, critica are un rol și mai modest". Anume acesta ar fi „de a se ocupa cu lucrările de artă, de a le analiza și de a aprecia părțile componente". O asemenea investigație, spune criticul, poate „să fie de oarecare folos cetitorului sau chiar scriitorului — în chestii de amănunte" [311].

Lovinescu opune astfel direcției critice a *Sămănătorului* un program cu caracter pozitivist. Va scrie chiar el ceva mai tîrziu: „Căci a sosit, cred, vremea ca și critica noastră să intre pe calea adevăratei pozitivări" [312]. Ea va trebui să se limiteze la operația de consemnare a rezultatelor pe care literatura le atinge prin evoluția sa intrinsecă, dincolo de orice înrîurire. Critica este deci o registratură și nu o magistratură.

Ideea va persista, dar cu timpul ea se va nuanța tot mai mult deschizînd, cum vom vedea, perspective cu totul neașteptate. Mai întîi, reafirmînd rolul decisiv al timpului în opera de triere a valorilor, Lovinescu nu mai crede că el se manifestă în chip absolut. „Această încîntătoare încredere în biruința binelui și a frumosului, zice el în 1910, nu ține seamă de relativitatea lucrurilor omenești. Nimic nu se înfățișează sub o singură formă bine hotărîtă: aici binele și dincolo răul, aici frumosul și dincolo urîtul. /.../ Trebuie să fie cineva care să știe alege aceste elemente, după un gust mai sigur și mai încercat..." [313]. Acest cineva e criticul. Necesitatea acțiunii lui selective vine din însăși relativitatea frumosului, care nu se prezintă în forme pure, ci numai amestecat cu feluri te scăderi ce trebuie îndepărtate. „Oricît de

modest ar fi, rostul criticei în asemenea împrejurări nu poate fi tăgăduit". [314]

Desigur, timpul își face datoria și elimină pînă la urmă impuritățile, punînd în lumina binemeritată numai adevărata frumusețe. „Dar de ce am lăsa ca timpul să-și facă singur opera lui greoaie și tîrzie ?" [315], se întreabă criticul.

Și apoi literatura nu e alcătuită numai din capodopere și creatorii geniali sînt puțini. Frumosul se poate descoperi și în întruchipări mai umile, dar mai prețioase pentru noi întrucît ne aparțin : „În modelele mari, cunoaștem poate *omul* în ceea ce are el veșnic, dar nu ne recunoaștem pe noi așa cum ne-au făcut împrejurările timpului și ale locului. Și noi ne iubim mai mult în particularitățile noastre, decît în ceea ce ne aseamănă cu ceilalți" [316]. Din acest motiv, în special către literatura contemporană „se îndreaptă critica cu bucurie, o descoperă și o face iubită și înțeleasă de mulțime. Dacă operele de artă veșnică se pot lipsi de dînsa, literatura ce e mai aproape de noi găsește în ea un sprijin prețios și, la nevoie, un pristav dinaintea căruia norodul se dă la o parte spre a-i face loc" [317].

Dar iată că Lovinescu admite acum un rol și mai puternic al criticei și anume acela de a influența atmosfera literară a vremii într-un sens binefăcător : „Pentru un răstimp dat, ea poate da o îndrumare fericită unei literaturi, doborînd spiritul fals, ea poate tăia un drum nou, întipărind o înfățișare sănătoasă a unei întregi epoci" [318]. În momentele cruciale din evoluția unei literaturi, apare omul providențial care despică apele de uscat. Chiar dacă direcțiile greșite nu pot dăinui prea mult într-o cultură, în fața asaltului necruțător al judecății timpului, „e o fericire, cînd, înainte de a prinde rădăcini mai puternice, se găsește un om ca să le zmulgă, arătînd adevărata cale a frumosului sau a propășirii culturale" [319].

Ostilitatea lui Lovinescu față de curente și direcții începe astfel să se precizeze mai bine. El nu e împotriva oricăror curente și direcții ci numai a acelora pe care le suspectează a fi arbitrare și contrare sensului dezvoltării literare. De aceea a elogiat cu orice ocazie acțiunea epocală a lui Maiorescu, dar s-a delimitat cu obstinație de sămănătorism, poporanism sau gîndirism, acuzîndu-le de opoziție față de mersul evoluției istorice.

Adeziunea la critica de directivă n-a fost însă pronunțată cu hotărîre niciodată. Lovinescu s-a arătat mai curînd pentru o atitudine prudentă și răbdătoare în așteptarea contribuției clarificatoare a timpului. Și totuși el n-a ezitat să-și asume riscul „antici-

patiilor literare" în clipa cînd a crezut că e necesar. În 1920 scrie fără nici un echivoc: „Critica nu trebuie să se mențină totuși în domeniul constatărilor și al înregistrărilor". Dimpotrivă, ea trebuie să-și asume „meritul inițiativei și al prevederii", cu toate riscurile ce decurg de aici. „Riscurile sunt legate de orice previziune. Să le primim cu fermitate și să le atenuăm prin prudență. Sunt tristețea și gloria meseriei." În felul acesta „putem precipita certitudinea" și „netezi calea unui talent". Convingerea lui Lovinescu este deci acum că „numai pe măsura divinației, critica își înnobilează caracterul și își ridică misiunea" [320].

Asemenea idei sînt generate desigur de entuziasm și tocmai de aceea vremea le va modela în sensul temperanței și al expectativei. Atitudinea de fond va rămîne însă. Chiar fără să o mai teoretizeze, Lovinescu va fi mereu un critic atent cu deosebire la clipa izbucnirii talentului și dornic a i se face părtaș și a-l „lansa". În acest sens, el a făcut la *Sburătorul*, timp de un sfert de veac, „o operă de rabdomanție, căutînd febril cu nuiaua de alun izvoarele surde și nebănuite de apă din nisipiș și stîncă — mereu vibratil și în așteptarea forței noi, a talentului necunoscut" [321].

Altfel însă, concepția cea mai constantă este aceea a criticii care secundează și nu dirijează literatura. Referindu-se la cerințele tot mai insistente ale publicului larg, izvorîte din nevoia de ordine și certitudine, Lovinescu le rezumă astfel: „Critica e învinuită, îndeosebi, că lipsește de la datoria directivei. Într-o literatură cu tendințe varii și contradictorii, ea nu-și îndeplinește rolul firesc de călăuză; zmulgînd-o din deviațiile unei sensibilități ce se caută fără a se nimeri, n-o îndreaptă spre scopurile ei sănătoase. Renunțînd la inițiativă și la conducere, critica apare deci la remorca unei literaturi dezorientate..." Dar, zice Lovinescu, imediat, „în epoca noastră de pozitivare, e și adevăratul ei rol" [322]. „Fără a fi o știință organizată, critica participă la mișcarea generală a spiritului omenesc spre pozitivare" și, în felul acesta „ea nu precede deci literatura ci o urmează. A-i acorda privilegiul inițiativei și al directivei, înseamnă a deforma pînă la defectare un instrument, lipsit, negreșit, de precizie dar care are o întrebuințare determinată" [323]. Și criticul reia în continuare ideea spontaneității artei care se opune oricărei influențe externe și care face ca talentul să se conducă după propriile sale norme. Astfel încît „dezorientarea literară este, de cele mai multe ori, o lipsă de perspectivă a contemporanilor; cînd există, în adevăr, trebuie să o privim ca pe o realitate impusă de elemente complexe și irevocabile" [324]. Iată,

în concluzie, de ce „rolul criticii nu este deci la comandă ci la remorcă ; nu orientează ci înregistrează“ [325]. Lovinescu se întoarce, cum vedem, la idei mai vechi, motivîndu-le însă cu argumente mai nuanțate, la adăpostul aceleiași tendințe pozitiviste a științelor moderne.

Reținînd totuși faptul indiscutabil al dezorientării literare, criticul consideră că, datorită variațiilor bruște ale actualității, judecata asupra fenomenului literar poate fi prematură : „Anticipînd asupra lui, ne aruncăm voluntar în ipoteză“ [326].

Reticent așadar față de ideea criticii directoare, Lovinescu recomandă o acțiune mult mai puțin pretențioasă : aceea de oglindă a evoluției literare, refuzînd hazardul luării de atitudine în numele unor ideologii premeditate, nu însă și al opțiunilor subiective. Acestea din urmă fac însăși dificultatea, dar și demnitatea criticii de actualitate pe care Lovinescu o numește critică sincronică. Pendulînd „între afirmația generoasă și negația incomprehensivă“, ca are un caracter prin excelență dinamic, după cum, în absența colaborației timpului, e lipsită și de posibilitatea obiectivității. [327]

Cu toate acestea, critica sincronică e mult mai bogată în satisfacții decît cea istorică. Primejdia care o pîndește stă „pe de o parte în neputința de a percepe procesul de mutație a valorilor estetice înfăptuit chiar sub ochii ei și față de care ia o atitudine de reacțiune, iar, pe de alta, în adeziunea complice la formula estetică a epocei, ieșită dintr-o sensibilitate identică, la care se mai adaugă deviația judecății estetice prin elementele strict personale ce se amestecă în jocul raporturilor sociale, deformațiile imputabile psihologiei de grup literar, — fără a mai vorbi de incertitudinea drumurilor nebătute încă, a materiei vii, în curs de prefacere, în care actorul nu mai poate fi spectator dezinteresat și obiectiv“ [328]. Critica istorică, aplicată adică operelor ce aparțin unui trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, dispunînd de perspectiva timpului și avînd deci „mai mari certitudini, e expusă, totuși, la mai multă ipocrizie, întrucît, operînd în teren mort, nu are posibilitatea percepției imediate ci se lovește de stratul gros de prestigii și de admirație convențională“ [329].

Lovinescu preferă deci sinceritatea reacției directe oricărei „siguranțe“, bazate pe tradiție și convenționalism. Mai mult decît atît, el găsește în opera de discernămînt al valorilor contemporane o veritabilă voluptate și scrie cu pasiune abia reținută : „A crea ! a lua materia informă încă, curgătoare, și a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera, deci, în inedit, pe

riscul propriei inițiative, — nu există o menire mai nobilă și o satisfacție mai mare" [330] și nu există, putem adăuga noi, expresie mai limpede și mai definitorie pentru vocația critică a lui Lovinescu. Din această profesiune de credință se naște un destin întreg. Tot de aici izvorăște și pasiunea sa pentru actualitate, pasiune convertită în plan ideologic la conceptul de modernism.

Ca și în literatură, sincronismul conduce și în critică la modernism. Cum însă acesta constituie un punct de vedere cu acțiune restrictivă și militantă, ne găsim din nou pe neașteptate în fața problemei criticii de direcție. Pentru că, de fapt, ce altceva înseamnă direcție în critică decît ideologie? Or modernismul este, în mod netăgăduit, un concept ideologic.

Manifestîndu-se în numele lui, Lovinescu este, dincolo de toate nuanțele posibile, exponentul unei viziuni directive în literatura română dintre cele două războaie. Direcția în critică este constrîngătoare firește ca și sistemul ideologic din care derivă. Ca și acesta este limitată istoricește prin fatala ei unilateralitate. Sistemul și direcția înseamnă o alegere și deci o limitare. Se poate vorbi și în acest caz de un tragic al opțiunii în măsura în care ambele implică o renunțare la atîtea disponibilități. Dar, dacă ideologia critică îngustează unghiul de recepție și de acțiune, nu-i mai puțin adevărat că ea este cea mai sigură posibilitate de individualizare, de vertebrare a unei poziții unice și inconfundabile. Cu cît disponibilitatea, atît de rîvnită, pentru că oferă mai multă libertate de manifestare, e mai largă, cu atît profilul criticului e mai incolor, mai inexpresiv. Ca să fii, trebuie să te limitezi. Este însuși principiul individuației. Nostalgia romantică după infinit nu dă rezultate în critică. Infinitul e peste tot, adică nu e nicăieri.

E sigur totodată că și o individualizare exagerată devine complet contraindicată cînd cade în extravaganță și atentează astfel la legea obiectivității liminare. Se pot găsi exemple destule și pentru un tip și pentru celălalt. Este aici o altă antinomie a criticii a cărei soluție o găsește numai vocația autentică. Lovinescu și-a făurit destinul navigînd cu acea busolă pe care o numim talent printre stîncile amenințătoare ale tuturor extremelor. A urma această linie, uneori neobișnuit de sinuoasă, linie nevăzută care reprezintă linia de aur a profesiunii critice înseamnă a poseda secretul talentului, adică al acelui *nescio quid* al personalității „căruia, cum o spune însuși Lovinescu, natura îi zdrobește tiparul pentru a nu putea servi la multiplicarea lui în serie" [331].

3. EVOLUȚIA GENURILOR LITERARE

a. De la Brunetière la Lovinescu
b. Intelectualizarea poeziei
c. Obiectivarea și urbanizarea prozei
d. Addenda despre teatru

a. Analizînd implicațiile „dogmatismului" lovinescian, am amintit deja despre principiul evoluției genurilor literare. Împrumutat, în linii foarte generale, de la Ferdinand Brunetière, acest principiu devine la criticul român un criteriu estetic intrinsec menit să asigure o anumită certitudine a studiului literar. Refuzînd să apeleze la puncte de vedere exterioare planului estetic, lui Lovinescu i se pare că principiul genurilor e mai scutit de erori și exagerări prin calitatea sa de a aparține exclusiv structurii interne a tuturor operelor literare. Cum nu e posibilă o altă abordare a realității decît sau subiectivă, sau obiectivă, criticul, transformat în estetician, postulează fatalitatea evoluției într-unul sau altul dintre aceste două sensuri și consideră că istoria a demonstrat limpede o distincție principială între poezia epică și poezia lirică, una îndreptîndu-se spre obiectivare și cealaltă spre adîncire în subiect.

Oricît de complexă ar fi realitatea, și Lovinescu o recunoaște, ea nu infirmă posibilitatea unei purități *principiale* a genurilor literare, în funcție de care se pot face unele aprecieri de valoare, fără nici o pretenție de aplicare restrictivă și fără cea mai mică manifestare de îngustime în fața prezenței certe a talentului. Principiul purității principiale a genurilor literare și al evoluției lor de la subiect la obiect și invers constituie așadar pentru Lovinescu un criteriu de foarte mare elasticitate, care nu impietează în nici un caz asupra valorilor estetice ce ies din raza lui de aplicabilitate. El trebuie să fie în mîna criticului un instrument de oarecare

obiectivitate ştiinţifică, nicidecum o cheie universală în numele căreia s-ar putea dogmatiza şi judeca fără drept de apel.[332]

Aceste observaţii sînt ele singure suficiente pentru a constata ce diferenţă respectabilă este între Brunetière şi omologul său român. Aplicînd evoluţionismul darwinist la „viaţa" genurilor literare, criticul francez a dat naştere unei adevărate teorii, unui sistem cu efecte dintre cele mai bizare şi mai greu acceptabile din cauza analogiilor lor absolut fortuite[333]. Asemenea speciilor vii, genurile s-ar dezvolta şi ele după nişte legi interne, precum şi sub influenţa mediului, reprezentat în cazul literaturii de operele trecutului, deci de tradiţie, şi, după o viaţă istorică mai lungă sau mai scurtă, ar ajunge la termenul final al istoriei lor. Asimilînd genurile literare organismelor biologice, „Brunetière a făcut un rău serviciu «genologiei»"[334], scriu pe bună dreptate Wellek şi Warren în *Teoria literaturii*, întrucît e limpede azi, din perspectiva de care dispunem, că numeroase dintre raţionamentele şi concluziile sale erau depăşite de vreme încă din primul moment al apariţiei lor. Cu toată dialectica ispititoare a demonstraţiei sale, Brunetière n-a izbutit să elucideze, fie şi într-o măsură cît de modestă, problema reală a genurilor literare şi a evoluţiei lor.

Pe de altă parte, este indiscutabil astăzi într-adevăr că teoria extremistă a lui Croce care neagă categoric existenţa oricăror clasificaţii nu poate fi primită, nu numai din motive istorice, dar şi în virtutea concepţiei despre imposibilitatea unei individualităţi pure şi absolute. Departe de a fi expresia unor viziuni subiective, sau care violează principiul esenţial estetic al originalităţii operelor literare, genurile oglindesc o realitate certamente obiectivă. Că ele deplasează accentul de pe diferenţa specifică pe caracterele generale ale obiectului estetic şi deci neglijează şi chiar suspendă momentul axiologic poate fi adevărat, dar nu trebuie uitat în acelaşi timp că accesul la substanţa valorii nu poate apela din păcate decît la căi ocolite pentru a evolua din puţin în puţin şi din aproape în aproape.

Pe lîngă aceasta, cum spun Wellek şi Warren, „Teoria genurilor e un principiu de ordine : ea clasifică literatura şi istoria literară, nu în funcţie de timp sau loc (epocă sau limbă naţională), ci în funcţie de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare. Spre deosebire de studiul istoric, orice studiu critic şi de evaluare implică, într-un fel sau altul, referiri la asemenea structuri"[335]. E evident că eliminarea principiului genu-

rilor literare nu poate fi utilă cercetării şi Lovinescu a făcut un act pozitiv incluzîndu-l în perspectivele viziunii sale estetice.

Toată problema porneşte însă de la altceva şi anume de la aplicarea principiului. Am văzut deja că poziţia criticului afirmă o labilitate structurală şi preconizează oricînd preeminenţa valorii concrete a operei. De altfel, în general la Lovinescu, cel puţin programatic, talentul primează orice teorie : „trebuie să ne modelăm criteriile după realizări iar nu după poziţia noastră faţă de ele" [336]. Întrebarea e dacă practica sa critică respectă întotdeauna cu stricteţe asemenea nobile intenţii, dacă deci criticul n-a nedreptăţit niciodată pe nimeni în numele principiilor sale.

Am mai atras atenţia şi pînă acum că Lovinescu nu scapă nici el, cum nu poate scăpa nimeni, de limitele pe care le impune fatalmente orice sistem critic, orice viziune vertebrată asupra realităţii literare. Din acest motiv, aplicaţiile critice ale principiului evoluţiei genurilor literare nu sînt lipsite desigur de un anume caracter doctrinar, care, fără a nega talentul, cînd e evident, îl micşorează totuşi la nişte dimensiuni stabilite pe cale extraestetică, mai exact pe cale ideologică. Exemplul cel mai ilustru în acest sens este M. Sadoveanu, pe care vechiul său coleg de şcoală îl amendează constant reducîndu-i proporţiile şi scoţîndu-l oarecum din evoluţia literară prin acuzaţia de anacronism, fără însă a-i contesta calităţile unui talent nu numai evident pentru Lovinescu, dar şi atît de înrudit cu temperamentul său moldovenesc. În tinereţe e entuziasmat de Neculai Manea şi-i scrie lui Dragomirescu astfel : „Trebuie să ştii că sunt foarte entuziasmat de acest Manea al lui Sadoveanu ; pentru numărul viitor ai să te trezeşti cu un articol elogios. Cred că Sadoveanu are un patetic, o mişcare şi o poezie, cum nu se mai găseşte la nici un scriitor român. Voi umfla deci un balon mare ; liber ca dumneata să-l dezumfli cu acul *Revistei critice*. Să-mi dai însă voie de a fi şi eu o dată entuziasmat" [337].

Elogiind încă de la primele sale articole poezia romantică a stilului sadovenian, Lovinescu se exprimă însă reticent cu privire la romantismul care i se pare exagerat şi salută, cum am arătat, evoluţia scriitorului spre povestirea realistă. Cu toată recunoaşterea talentului în poezia naturii de pildă şi în genere în mînuirea instrumentului lingvistic, criticul rămîne constant în a condamna lirismul lui Sadoveanu şi în consecinţă incapacitatea epică [338] : „Oricare i-ar fi arta, lirismul este însă, scrie Lovinescu în 1925, o formă primitivă a expresiei emoţiunii estetice" [339].

Apropiat aşadar sufleteşte şi prin originea comună moldovenească şi recunoscîndu-i fără echivoc talentul expresiei şi al imaginaţiei poetice, el nu-i concede însă mai mult în peisajul istoriei literare contemporane din pricina unei desincronizări care opune lirismul unei proze de factură sămănătoristă tendinţei spre obiectivare a literaturii române. Concluzia ce se poate trage de aici e limpede : Lovinescu nu e atins de cecitate în faţa niciunei forme a talentului literar, dar simte nevoia să confrunte impresia primară cu exigenţele înţelegerii sale teoretice şi proclamă valoarea fără rezerve numai cînd relaţia ce se stabileşte este una de compatibilitate.

Se citează atitudinea faţă de Rebreanu pentru a se susţine că Lovinescu trece peste îngrădirile poziţiei teoretice cînd întîlneşte un talent categoric, dar se scapă din vedere că criticul exultă în faţa lui *Ion* tocmai pentru că vede în el un triumf al spiritului creator obiectiv.[340] Cît priveşte trama lui sămănătoristă, pe care o recunoaşte desigur, el afirmase încă din tinereţe indiferenţa estetică a subiectelor.

Realitatea este deci că Lovinescu trăieşte în profunzime tensiunea, latentă în orice act critic complet, dintre contemplaţia empirică şi cea ideologică, altfel spus dintre gustul sau intuiţia momentului de recepţie şi conceptualizarea lor, necesară pentru a le sancţiona definitiv verdictul.

Interpretarea literaturii contemporane prin prisma sincronismului, care domină şi principiul evoluţiei genurilor literare, constituie astfel modul de a fi al criticii lui Lovinescu. Dincolo de marginile inevitabile ale oricărei atitudini deplin conturate şi integral manifestate, trebuie să avem în vedere însă, în primul rînd, contribuţia reală pe care criticul a adus-o literaturii române tocmai condamnîndu-se voluntar la caducitatea inerentă oricărui sistem. Dar poate că adevărul e altul, şi anume că numai acest sacrificiu garantează durata. Ce dovadă mai bună se poate aduce decît însuşi destinul criticii lui Lovinescu ? Cu cît e a timpului ei, cu atît ne aparţine mai mult, nouă, celor de azi.

Nu facem nici un joc de cuvinte : relaţia dintre istoricitate şi permanenţă este aceeaşi cu relaţia dintre specific naţional şi universalitate. Rezistenţa în faţa timpului nu se obţine decît prin curajul de a te abandona trecerii. Cine scrie pentru viitor poate fi sigur că adresantul va rămîne necunoscut. Nu există decît o singură cale de acces spre durată : prezentul. Lovinescu a ştiut-o sau a intuit-o, în orice caz a lucrat în consecinţă. De aceea actualitatea lui se prelungeşte peste vreme.

Nu condamnăm deci asumarea sistemului critic și a condiției sale, ci, dimpotrivă, o elogiem. Oricît de discutabil, principiul genurilor literare îl reprezintă pe Lovinescu și-i fixează un loc în critica noastră. Cît despre avantajele și beneficiile sale, rămîne încă să mai relatăm.

b. Pînă să ajungă la concepția clară a sensului de evoluție a genurilor literare, Lovinescu trece prin cîteva etape semnificative pentru cristalizarea formulei definitive. Este mai întîi intuirea necesității literaturii române de a se intelectualiza, necesitate simțită și reclamată de critic concomitent cu delimitarea față de țărănismul mișcării de la *Sămănătorul*.

Ce înțelege anume Lovinescu prin intelectualizare în prima perioadă a activității sale? Curios e faptul că apropierea sa de ideea intelectualizării literaturii începe printr-o... negație a posibilității ei, e drept, numai în poezie. Anume Lovinescu consideră că, poezia fiind „îmbrăcarea unei simțiri puternice sub veșmîntul sensibil al cuvintelor" [341], intelectualizarea ar impieta chiar asupra esenței ei. „Plecînd de la simțire, nu văd cum poezia ar progresa prin intelectualizarea ei..." [342].

De aici disocierea dintre poezie și știință pe care criticul o întreprinde pentru a-și lumina mai bine ideea: „...*simțirea* e ceea ce nu piere și aproape nu se preface. Pe cînd știința e într-o continuă înnoire, azi desfăcînd ceea ce a făcut ieri, poezia se bucură de veșnicie. Aceasta îi face măreția" [343].

Există firește așa-zisa poezie filozofică, dar ea se explică altfel decît se crede îndeobște. Ceea ce se numește filozofia sau numai cugetarea unui poet nu este același lucru cu ceea ce înțelegem în alte cazuri prin aceste cuvinte. Speculația reflexivă a unui poet nu se distinge prin noutatea, ci prin intensitatea ei: „Ea nu se deosebește nici prin noutate, nu e nici cel din urmă popas a (sic!) unei mari încordări intelectuale, ci e o idee oarecare, la îndemîna tuturor, dar care, trecută în faza sentimentală, capătă toată strălucirea unei simțiri puternice și zguduitoare. Adîncimea ei stă așadar în intensitatea simțirii ce o sprijină" [344]. Demonstrația lui Lovinescu este — să recunoaștem — și foarte convingătoare și foarte modernă. Ceea ce ne interesează acum este însă finalitatea ei: respingerea ideii de intelectualizare a poeziei.

Cu totul altfel stau lucrurile în proză. Constatînd primitivismul și lipsa de idei a scriitorilor contemporani, tînărul critic

proclamă : „Literatura noastră trebuie *intelectualizată*. Aici e scăparea ei“ [345]. Lumea personajelor care se mișcă în cărțile autorilor zilei este o lume limitată la mecanismul instinctelor primare și la poezia naturii. Dar „nu poate fi nici o îndoială pentru nimeni, scrie Lovinescu, că nu putem trăi — literariceşte — pînă la nesfîrșit în lumea haiducilor, a hoților de cai în care ne plimbă unii scriitori... Nu putem asculta mereu poveștile lui Moș Gheorghe, ce pufăie din lulea, în lumina scăzută a amurgului, își drege glasul spre a începe o poveste de demult, sîsîind-o, lungind-o și neisprăvind-o niciodată... Nu putem face singura noastră hrană sufletească din această literatură ce abia se încheagă la cîteva rudimente de sentimente omenești, luate în vădirea lor cea mai primitivă...

Pînă cînd acești unchiași vorbareți, aceste mătuşe limbute, aceste «duduce» romanțioase, acești boieri ce-și plimbă golul lor sufletesc de ici pînă colo, sorbind din ceașca de cafea și trăgînd din lulea, pentru a scoate cîte o vorbă zadarnică din mijlocul rotocoalelor de fum ?“ [346]. Am crezut că merită să reproducem acest fragment în întregime pentru că el rezumă foarte bine imaginea literaturii contemporane în concepția lui E. Lovinescu.

Este evident că tabloul colorat și pitoresc al criticului surprinde o certă realitate literară a epocii. Ruralismul, simplismul și banalitatea, idealizarea primitivității etc. sînt trăsături indiscutabile ale unei literaturi de serie, fără urmă de talent și care reproduce dintr-o comoditate funciară toate clișeele viziunii sămănătoriste.

Chiar cînd scriitori de mare valoare ca Sadoveanu sau Goga se apleacă asupra vieții țărănești, rezultatele sînt chestionabile prin mărginirea lor. O literatură „trebuie să mai răsfrîngă și alte bătăi de inimă, alte gînduri mai înalte, alte griji, alte năzuințe, alte speculații intelectuale și sufletești, alte nuanțe, alte subtilități de simțire“, evitînd desigur rafinamentul a „ceea ce unii se grăbesc a numi *decadență*, pentru a scăpa de urmările remuşcării“ [347].

Și Lovinescu se pierde în ample perioade interogativ-retorice pentru a convinge că „literatura unei țări civilizate“ nu se poate limita numai la „poveștile mucegăite ale lui Moș Gheorge sau ale lui cuconu Andrieș“ sau la scenele de crîșmă ori de mahala ș.a.m.d., ci trebuie să se inspire cu hotărîre și din viața atîtor „minți gînditoare, cugete curate, suflete în care se îmbină atîtea jocuri tainice de sentimente, atîtea năzuințe dezinteresate“ [348].

Criticului i se pare că literatura contemporană zăboveşte prea mult „în adîncurile primitive ale sufletului omenesc", cînd ar trebui să facă „o sforţare mai prelungă pentru a vedea că nu sînt numai văgăune, ci mai sunt şi culmi, şi mai e şi un soare, colo sus, ce se sileşte să risipească negurile ignoranţei" [349].

Intelectualizarea înseamnă pentru Lovinescu deci, cel puţin în aceşti ani, urbanizarea literaturii, îndreptarea atenţiei sale spre lumea intelectualităţii, şi în felul acesta, adîncirea ei în procesele de conştiinţă şi în conflictele de idei caracteristice omului modern. Ne aflăm astfel în faţa primei închegări a concepţiei despre evoluţia de la rural la urban şi de la realismul exterior la cel psihologic.

Referindu-se comparativ la poezie şi proză, criticul aduce precizări şi mai concrete în sensul celor de mai sus. Cît priveşte poezia, el repetă mai întîi că aceasta „nu sufere decît prea puţin acest proces de intelectualizare" [350], întrucît izvorăşte din sentimente şi sentimentele sînt eterne. „Homer n-a pierdut nimic din frăgezimea lui, cu toate că aproape trei mii de ani au încercat să-şi scuture praful peste operele lui." [351] Iată o ipoteză interesantă şi inedită pentru viitorul autor al *Mutaţiei valorilor estetice*.

Totuşi el începe să admită încă de pe acum că sentimentele, rămînînd aceleaşi, „îmbracă întrucîtva noi forme de expresie, luînd uneori şi alte nuanţe pe care cei vechi nu le puteau bănui"... Acesta „e un cîştig al poeziei moderne" şi „prin urmare chiar şi în poezie, unde, de la întîia vedere, totul ar părea nemişcat şi veşnic, e un progres nu numai în partea tehnică, — ceea ce e firesc, — ci şi în jocul subtil al unor sentimente îndulcite de atîtea veacuri de civilizaţie şi de atingere cu lucruri nouă şi cu îmbinări nouă de viaţă" [352]. Ar reieşi de aici că nici poezia nu respinge cu totul posibilitatea intelectualizării.

Fenomenul e însă categoric în proză, deoarece proza, spre deosebire de veşnicia poeziei, se naşte prin definiţie dintr-o temporalitate concretă. Ea „nu poate fi ceea ce trebuie să fie decît prin prelunga atingere cu *viaţa*, luată sub toate înfăţişările. Şi viaţa se schimbă, se desfăşoară ca o lungă coadă şerpuitoare în nenumărate cotituri". Oglindind cu fidelitate procesul de veşnică transformare a vieţii, literatura trebuie să abordeze nu numai manifestarea materială a oamenilor, ci şi activitatea lor intelectuală, nu numai mediile subdezvoltate ale satului sau periferiei oraşului, ci şi pe acelea ale intelectualităţii, „cercetînd jocul psihic mult mai fin şi

mai complicat al unor suflete prin care a străbătut întreaga cultură a timpului“ [353].

Demonstrația lui Lovinescu susține astfel necesitatea depășirii stadiului sămănătorist al literaturii noastre. Soluția e intelectualizarea, sau, cum se exprimă atît de plastic criticul : „Așa cum e acum, literatura noastră are picioare și pîntece. Îi mai lipsește încă capul“ [354].

Pentru realizarea acestui obiectiv își va concentra Lovinescu în continuare toate eforturile acțiunii sale critice, remarcînd că, de fapt, literatura a făcut deja primii pași în această direcție și citînd în consecință pe Duiliu Zamfirescu, D. Anghel, I. Gorun și I. Al. Brătescu-Voinești [355].

Incontestabil însă că un rol decisiv în promovarea unei literaturi conforme cu asemenea exigențe l-a avut, în primul rînd, revista *Sburătorul* de-a lungul tuturor anilor săi de apariție, dar cu precădere în primele sale două serii din perioada 1919—1922. Se menționează uneori, cu drept cuvînt, meritele mai vechii *Vieața nouă* a lui Ovid Densusianu și Lovinescu însuși le-a recunoscut. Tot el însă a observat cu deplină justețe că înaintașul său întru modernism s-a dovedit, din păcate, opac tocmai față de adevăratele valori ale literaturii moderne, fapt agravat și de definiția unilaterală a simbolismului, de incapacitatea teoretică și lipsa de talent, ce n-au izbutit astfel să provoace ecouri pozitive în atmosfera literară a vremii. Aprobată deci în intenție, strădania spre sincronizare a *Vieții noi* este privită cu rezerve în realizări [356] (deși, respectînd adevărul, trebuie spus că meritele lui Ovid Densusianu în promovarea simbolismului sînt foarte mari, iar ideile sale antisămănătoriste din cursurile universitare coincid perfect cu acelea ale lui Lovinescu însuși).

Cu totul altfel a fost întîmpinat *Sburătorul* de tinerii scriitori. Într-un moment cînd vechea generație părăsise sau părăsea scena, ei au răspuns cu promptitudine apelului lansat de Lovinescu și au ieșit la lumină în număr mai mult decît satisfăcător. În locul notelor de prezentare sumară cu care Densusianu „încuraja“ sau, mai precis, descuraja pe scriitori, criticul *Sburătorului,* totodată director și animator, consacră mari articole în mai multe numere fenomenului literar contemporan, notînd cu satisfacție toate progresele pe calea intelectualizării și rafinamentului artistic.

Ne-am ocupat de analiza la care criticul supune simbolismul și-l asimilează. Urmează să ne oprim acum asupra noilor sale puncte de vedere cu privire la intelectualizarea literaturii postbelice.

Trebuie spus mai întîi că ideea intelectualizării poeziei, respinsă pînă acum, după cum am văzut, e primită de data aceasta, afirmată în chip categoric ca o notă caracteristică a liricii postsimboliste și interpretată pe toate fețele, în modul cel mai subtil. Este momentul cînd Lovinescu întrebuințează pentru prima dată termenul de modernism pentru a defini totalitatea tendințelor contemporane înnoitoare, cunoscute în genere sub numele de decadentism, cuvînt care i se pare acum vechiului adversar al literaturii decadente franceze nepotrivit, întrucît anticipează fără a dispune de perspectivă.

Criticul notează mai întîi, ca trăsătură specifică a noilor mișcări poetice, insuficiența lirismului și consideră că „intelectualizarea emoției spre care se îndreaptă poezia modernă este, de fapt, dovada insuficienței lirismului" întrucît „operația delicată a exprimării sentimentului prin procedee intelectuale maschează adesea inexistența lui" [357]. Recunoscînd legitimitatea procesului de intelectualizare drept „singurul mijloc de a impresiona și fixa" „într-o epocă în care elementul intelectual este atît de dezvoltat în dauna sentimentului" [358], Lovinescu notează : „Expresia directă a unui sentiment poate face dovada sincerității, nu însă și a artei. În artă sinceritatea e necesară dar nu și suficientă ; ea trebuie exteriorizată prin mijloace rafinate ce extrag din minereu metalul prețios. Arta supremă a epocei noastre ar fi prelucrarea materialului sentimental cel mai incandescent în creațiunile cele mai frigide ; turnarea sentimentului cel mai violent în forme cît mai obiective" [359]. Pătrunzătoarele observații ale criticului, deși datează de aproape o jumătate de secol, sînt actuale și azi.

Intelectualizarea de care e vorba acum constituie un fenomen mai general al întregii lirice moderne și Lovinescu îl surprinde cu perfectă exactitate. Ea nu mai înseamnă deci, ca pînă acum, o simplă înnoire tematică și nici chiar numai o aprofundare a investigației psihologice, elemente valabile în proză, ci devine un proces mult mai adînc de transformare radicală a modalităților de creație. Reacția antiromantică pe care o reprezintă creșterea lucidității în elaborarea artistică aduce însă cu sine riscul insuficienței emoției lirice și amenință deci poezia în însești temeliile sale : „Lipsa de sinceritate și mai ales substituirea completă și fățișă a elementului emoțional prin elementul intelectual deviază poezia lirică de la scopurile sale și dovedesc sleirea înceată a lirismului" [360].

Tocmai din aceste motive, Lovinescu se declară împotriva unor asemenea modalităţi de intelectualizare a poeziei, văzînd pe cea veritabilă „în extragerea emoţiei din domenii rezervate speculaţiei intelectuale". Se poate spune că „poezia viitoare se va alimenta desigur din această nouă sursă emotivă într-o măsură necunoscută încă", întrucît „miracolele ştiinţei ne rezervă cîmpuri neexploatate pînă acum ; poezia va ţîşni, conchide deci criticul, nu numai din ceea ce poate mişca ci din tot ceea ce zguduie inteligenţa, producînd precipitatul rar al emoţiei cerebrale..." [361].

Din păcate nu toate tendinţele poeziei contemporane merg pe linia acestei intelectualizări substanţiale, ceea ce generează o adevărată criză a lirismului din împrejurări mai sus invocate. Totuşi aceasta nu angajează şi o criză a poeziei. „Dimpotrivă : poate niciodată poezia română n-a fost frămîntată ca acum de atîtea talente reale în căutarea unor noi forme de expresie" [362].

Esenţa crizei trebuie căutată în mişcarea de reacţiune a poeziei noi contra simbolismului şi contra procedeelor sale de exploatare a fondului muzical al sufletului omenesc. Poezia nouă urmăreşte în general, „descătuşarea lirismului din principiul generator al emoţiei pure şi ample" [363].

Cînd emoţia nu lipseşte, e de origine intelectuală ca la Ion Barbu, dar, cu excepţia lui şi a altor cîtorva mai modeşti, ea se află „deocamdată în stare larvară", reprezentînd mai degrabă un principiu de viitor. Negreşit însă ea va fi „unul din factorii esenţiali de primenire a poeziei viitoare, în sensul lărgirii domeniului poetic", fie „în această direcţie de filozofare asupra vieţii", fie „în direcţia ştiinţismului", deoarece constituie „o treaptă evolutivă firească, adaptată mersului normal de intelectualizare şi pozitivare a spiritului uman" [364].

„Reforma cea mare se va săvîrşi totuşi în sens estetic", afirmă Lovinescu şi lămureşte că ea se va produce prin ocolirea expresiei directe şi cultivarea celei simbolice. „Vechiul lirism mussetist al expansiunii sentimentale, ciripirea amoroasă heiniană sau, la noi, tînguirea *Cîntecelor* lui Iosif par încă de pe acum anacronice, cu toată impetuositatea unora şi gingăşia altora." [365] În locul lor „arta se îndreaptă spre expresia obiectivă a sentimentelor, şi, deci, spre expresia indirectă şi simbolică", ceea ce nu e tot una cu simbolismul întrucît acesta „nu e din principiu arta simbolului" [366], ci, cum ştim, arta sugestiei muzicale.

Dar, dincolo de această evoluţie a lirismului „spre intelectualizare şi spre expresia simbolică" [367], poezia contemporană se în-

drumă — constată cu regret Lovinescu — mai cu seamă pe alte căi. Una dintre acestea este senzorialismul, deosebit de fenomenul intelectualizării prin faptul că, „dacă intelectualizarea este o sterilizare a lirismului pur prin depășire sau deviere, sensualismul reprezintă mai de grabă un stadiu anticipat și deci rudimentar ; nu e o formă a decadenței anemiate prin preponderența intelectului ci o formă primitivă ieșită din contactul bucuros al simțurilor cu natura“ [368]. Referința criticului e la Blaga.

În plan estetic, senzorialismul se traduce prinr-o poezie de notație în care Lovinescu vede o expresie a „procesului firesc al lirismului spre obiectivare“ [369]. Pînă la expresia simbolică „pe care o va impune rafinarea gustului nostru“, poezia utilizează în mod inevitabil „materializarea sentimentelor prin elemente pur concrete“, așa că „notația viguroasă și caracteristică nu are totuși nimic antipoetic în sine ; numai abuzul și suprapunerea ei fără cimentul emoțiunii duce la dezvoltarea poeziei în proză“ [370].

De cele mai multe ori însă „sistemul aglutinării notațiilor dă poeziei noastre recente aspectul unui impresionism fără consistență din cauză că „notația nu intră în domeniul sufletescului“ și „peisajul nu e interior ci exterior“ [371]. Cu toate acestea, notațiile, „chiar dacă nu încheagă încă o poezie, constituie elementele prime ale unei arte viitoare“ [372]. Și tonul lui Lovinescu se destinde pînă la a recunoaște chiar necesitatea momentului pe care poezia îl străbate. „Reducerea emoției la simpla senzație înseamnă, în adevăr, pulverizarea și deci degradarea lirismului ; traducerea ei prin mijloace pur obiective nu numai că nu e o degradare, dar e un termen de evoluție...“ [373], întrucît „evoluția nu se poate face decît în sensul ieșirii din noi prin anexarea unei părți cît mai mari a noneului ; tendința literaturii spre obiectivare este deci o tendință firească și un semn de maturitate sufletească“ [374].

Iată de ce consideră Lovinescu că nu se poate vorbi în nici un caz cu dreptate despre o „decadență a lirismului“. În realitate, ne aflăm în fața unor transformări normale pe care le trăiește poezia : „Naivul și excesivul lirism de odinioară își caută noi mijloace de expresie ; își temperează exuberanța, disimulîndu-se sub forme exterioare ; în loc de a se revărsa direct și declamator se infuzează în lucruri din îmbinarea cărora reiese momentul nostru sufletesc...“ [375].

În asemenea împrejurări, obligația criticii e de a privi cu simpatie „încercările poeților tineri de a renova poezia română“, fiindcă din ele „va ieși poezia de mîine“. „Pînă atunci, stricînd

tiparele obișnuite, eliberîndu-se parțial de rimă și de simetria silabică, poeții generației noastre au frămîntat limba și au turnat ideea poetică în atîtea imagini inedite, încît acțiunea lor este de pe acum fecundă" [376].

Desigur, operînd atîtea mutații expresive asupra instrumentului lingvistic comun, poeții noi riscă adesea să stîrnească protestele unor cititori și acuzația de iremediabil hermetism. Lovinescu a tratat problema de mai multe ori, atrăgînd atenția că „nu există nici un raport determinat între valoarea estetică a unei opere și ușurința ei de percepție". Condamnarea poeziei noi din motive de inaccesibilitate se îndreaptă așadar împotriva celor care o pronunță, a educației lor estetice insuficiente. Prin natura ei, poezia e mai subiectivă decît proza și deci mai subtilă și mai abstractă, în consecință mai greu de perceput. Ea a ajuns cu timpul, în epoca modernă, „o adevărată problemă algebrică" și pentru a fi înțeleasă și gustată „pe lîngă o anumită receptivitate emoțională, mai trebuie și o inițiere în expresia algebrică a senzațiilor." Orice valoare nouă pare la început obscură, tocmai prin noutatea ei care solicită o anumită dezadaptare a sensibilității estetice. „Neînțeles la apariție, însuși Eminescu a fost condamnat pentru obscuritate și pentru formula nouă a esteticii sale ; ceea ce e azi universal recunoscut, a părut la început o revoluție și avem convingerea că ceea ce e «neînțeles» de atîția oameni de bunăvoință dar fără competență literară, va fi o indiscutabilă claritate mîine." [377]

Actualitatea poziției lui Lovinescu e absolută. Dar altceva e și mai interesant : anume de a-l vedea pe critic asumîndu-și sarcina de a justifica poezia modernă chiar în privința unor aspecte cu care altfel greu s-ar fi putut împăca raționalismul și gustul clasic al celui care va recunoaște : „Eu, care am trăit cu o literatură clasică de 2 000 de ani, sunt un modernist teoretic, nu practic" [378].

În felul acesta, ajuns aici, Lovinescu nu mai respinge din principiu nici una din tendințele de înnoire față de care se delimitase, exprimîndu-și chiar unele rezerve, ci le primește cu afecțiune întrucît i se pare a descifra în ele profilul poeziei viitoare, fixat de pe acum la intelectualizare și obiectivare. [379]

Raportată la alte texte ulterioare, concepția despre intelectualizarea și, mai ales, obiectivarea poeziei moderne comportă totuși o seamă de nedumeriri. Mai întîi o contradicție. E cunoscută și unanim acceptată apartenența lui Blaga la expresionism, evident nu fără importante note particulare. Lovinescu însuși o recunoaște. [380] Dar, definind expresionismul, în mod judicios, drept o

tendință de exacerbare a eului [381], criticul își contrazice atunci propriile considerații cu privire la senzualismul impresionist [382] al liricii lui Blaga, întrucît acesta presupune, de asemeni în conformitate cu susținerile lovinesciene, notație și obiectivare.

Inadvertența cea mai gravă în opiniile criticului apare însă cînd, după ce subliniase sensul predominant al evoluției poeziei spre obiectivare, Lovinescu scrie în *Istoria literaturii române contemporane* tocmai dimpotrivă : „în evoluția poeziei lirice am stabilit un proces de subiectivare" [383]. Afirmația nu apare însă, cum ar fi fost firesc, în concluziile volumului III consacrat poeziei lirice, ci în preambulul celui următor, în care autorul formulează legea sa despre evoluția prozei de la subiect la obiect, în sens invers față de evoluția poeziei. Să fie numai expresia unei dorințe de simetrie ? Să fi uitat criticul demonstrația mai veche doar cu cîțiva ani ? Care ar putea fi explicația ?

Fără îndoială că poezia izvorăște din subiect în mai mare măsură decît proza. Lovinescu semnalează pe drept cuvînt marele merit al romantismului în acest sens : „Cum descătușarea individualității, subiectivismul deci, și preponderența sentimentului asupra rațiunii, se confundă cu însăși noțiunea lirismului, în acest cadru, romantismul reprezintă o verigă esențială în evoluția poeziei lirice" [384]. La rîndul său, simbolismul care moștenește de drept anumite virtuți ale poeziei romantice, accentuează mai mult procesul de adîncire a lirismului, „nu numai dincolo de viața rațională, ci și dincolo de viața afectivă, în subconștient" [385]. În treacăt fie zis, tot Lovinescu remarcase mai de mult „un mare merit al simbolismului de a fi operat fuziunea subiectivului în obiectiv" [386]. Acum însă el privește curentul simbolist ca un triumf al subiectului asupra obiectului și deci „ca o etapă firească în dezvoltarea poeziei lirice și, desigur, nu ultima, întrucît mai toate curentele noi se reclamă de la adîncirea în subiect " [387].

Ultima parte a afirmației e absolut inedită întrucît criticul demonstrase tocmai caracterul antisimbolist al poeziei mai noi prin tendința sa spre obiectivare. Iată o mostră printre altele, aleasă tocmai pentru că e mai apropiată în timp : „Antisimbolismul poeților mai noi se manifestă fie prin intelectualizarea emoției, fie prin reducerea lirismului, ca fond, la senzație, iar ca expresie, la imagine ; acest gen de poezie elementară nu reprezintă de altfel numai o reacțiune împotriva simbolismului, ci o dizolvare a lirismului însuși" [388], care, cum ne lămurește Lovinescu acum, este echi-

valent cu adîncirea în subiect : „poezia lirică înseamnă «subiect» și evoluția ei înseamnă adîncirea în «subiect»“ [389].

Explicația acestor „revizuiri“ tacite ale concepției criticului nu poate fi dată decît pornind de la noțiunea lui de lirism. Numeroase texte ne dovedesc că el înțelege prin lirism în primul rînd emoție, indiferent de suportul ei, sensibil sau intelectual, și de modalitățile de producere, directe sau simbolice. Poezia nouă ar fi, prin caracterul ei obiectiv, antilirică. De aici discuția despre criza lirismului, nu însă și a poeziei, întrucît noile procedee expresive ca și noua atitudine de fond pot genera forma poeziei viitoare. Lovinescu trece însă pe neobservate de la spiritul concesiv la spiritul partizan și înlătură pînă la urmă chiar ideea de criză a lirismului, susținînd că metamorfoza consumată e un fenomen mai curînd moral decît tranzitoriu : „E însă mai probabil ca această criză să nu fie numai punctul de tranziție al unei reacțiuni momentane ci efectul durabil al unor condițiuni speciale, în care se dezvoltă producția poetică“ [390].

De data aceasta dificultatea poziției lui Lovinescu apare și mai certă și nu vedem ușor posibilitatea de a o eluda. Firește, se poate vorbi de momentul obiectivării poeziei ca de un caz particular, în vreme ce subiectivismul liricii reprezintă norma ce definește genul. De aceea Lovinescu nu va mai relua punctul de vedere cu atîta siguranță ca pînă acum. E poate semnificativ în acest sens că indicativul verbal din textul apărut în *Sburătorul* devine în volumul al IX-lea de *Critice* condițional, iar fraza finală care consemnează concluziv tendința poeziei lirice „spre intelectualizare și obiectivare“ e amputată în volum tocmai de aceste cuvinte. Criticul devenea mai prudent nuanțîndu-și expresia [391].

Odată cu apariția *Istoriei literaturii...*, legea evoluției de la subiect la obiect în proză și invers în poezie rămîne singurul mod de a privi și comenta fenomenul liric. Simetria inversă a dezvoltării celor două genuri va fi satisfăcut probabil armonia viziunii sistematice. Nu poate fi omis însă din discuție faptul că evoluția literară a înregistrat foarte adesea, și desigur va mai înregistra, abateri flagrante de la „legea“ stabilită de Lovinescu. Admiterea ei principială nu angajează apoi în nici un caz o judecată de valoare. Autorul însuși era conștient de limitele punctului său de vedere ca de ale oricărui criteriu pur teoretic. Meritul criticului e de a fi știut și afirmat acest lucru și chiar de a fi izbutit să-l respecte, cu toate că nu în orice împrejurare. Restrictivitatea la

care obligă orice ideologie a trebuit să-şi spună şi ea cuvîntul, definind astfel o poziţie şi individualizînd o personalitate.

c. Originile ideii de obiectivare a prozei sînt vechi la Lovinescu. Ele se pot situa chiar în epoca de debut a criticului şi trebuie puse în legătură cu atitudinea sa antiromantică, născută şi ea din sentimentul istoric al unui anacronism. Într-adevăr, pentru Lovinescu succesiunea marilor momente ale literaturii universale este de la clasicism, prin romantism, la naturalism [392]. Or „naturalismul prin definiţie este o artă obiectivă", în care artistul „trebuie să se şteargă, sau să se piardă în imensitatea lumii obiective" [393]. Aceasta este marea schimbare pe care el o aduce faţă de romantism. „Aşadar, scrie Lovinescu, de la o estetică al cărei centru cade în artist şi mai ales în *eul* lui sentimental, trecem deodată la o estetică, ce face abstracţie de personalitatea artistului şi exclude în mod absolut temperamentul" [394].

Chiar dacă nu va fi de acord întotdeauna nici cu această exagerare în sens invers, criticul a plecat fără îndoială de la asemenea premise în concepţia sa despre obiectivare. Restrîngînd-o numai la proză, el a completat-o, pentru a se delimita de extremismul naturalist, cu ideea literaturii de investigaţie psihologică, recomandînd, cum am văzut, de fiecare dată îndreptarea atenţiei spre lumea interioară a personajelor. Interesant este că, deşi vorbise de neglijarea absolută a eului în naturalism, Lovinescu găseşte totuşi merite şi în această direcţie nouului curent în raport cu romantismul. Acesta din urmă simplifica în mod arbitrar viaţa sufletească, împărţind personajele în categorii extreme, antitetice ca la Victor Hugo de pildă, ceea ce ducea la rezultate cu totul neverosimile. Dimpotrivă „a fost un progres sensibil cînd naturalismul a văzut în om ceea ce trebuia să vadă : un joc perpetuu de sentimente, ce acum se ciocnesc, acum se împreunează într-o pasiune superioară şi comună. Studiul tuturor notelor deosebite, ce fac coprinsul sufletesc al cuiva în diferitele momente ale vieţii, a fost un mare progres pentru artă. Cristalul acesta, care e sufletul omenesc, a putut în fine să lumineze cu toate nenumăratele lui feţe" [395].

Lovinescu se desolidarizează însă de tendinţa naturaliştilor spre banalitate, spre aspectele comune şi chiar vulgare ale existenţei. Romanele lor „stăruie asupra apetiturilor, asupra poftelor vulgare, a beţiei, a lenei şi mai ales asupra prostiei omeneşti" [396].

Dar criticul nu e de acord nici cu literatura scriitorilor idealişti care se ocupă numai de lumea claselor „înalte". După părerea lui, „scriitorii ar trebui să se pătrundă de acest adevăr, că ceea ce ne interesează nu e nici mulţimea mediocră, dar nici viaţa elegantă a lumii înalte, ci viaţa în sine, viaţa bogată sufletească ori unde s-ar găsi ea, în zdrenţe sau în haine de mătase" [397].

Lovinescu preconizează deci un gen de realism psihologic în care sensul obiectivării este acela de detaşare şi analiză lucidă şi nu de reproducere superficială, pozitivistă.

Îmbinînd într-o admirabilă proporţie atitudinea obiectivă şi tonul viril cu introspecţia nuanţată şi creaţia de personaje solid organizate, era de aşteptat ca literatura Hortensiei Papadat-Bengescu să reprezinte pentru critic un adevărat ideal materializat: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseşi, în procesul ei de evoluţie de la subiectiv la obiectiv" [398], scria Lovinescu referindu-se la procesul de transformare a prozei acestei scriitoare de la *Ape adînci*, *Sfinxul* şi *Femeia în faţa oglinzii* pînă la *Concert din muzică de Bach*.

Apariţia lui *Ion* al lui Liviu Rebreanu era salutată cu entuziasm din aceleaşi motive: „*Ion* e cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române şi, cum procesul firesc al epicii e spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive" [399].

În fine, pentru ca să mai dăm încă un exemplu semnificativ, proza lui Brăescu era considerată superioară celei a lui Caragiale datorită mai marii ei obiectivităţi. [400] Afirmaţia a provocat obiecţii categorice, cum era şi normal [401], dar ne interesează numai sensul ei.

Preferinţa simpatetică pentru romanele Hortensiei Papadat-Bengescu se explică şi prin marea artă analitică a scriitoarei, pentru că obiectivarea nu înseamnă pentru Lovinescu dispariţia totală a atitudinii creatorului. Faptul brut nu are o valoare superioară în sine chiar dacă cititorii obişnuiţi îl preferă. El trebuie stors de semnificaţiile lui latente. „Fapta este de cele mai multe ori expresia unor idei mediocre şi de o valoare imediată; deasupra lor sînt şi idei, a căror noblеţă stă în a nu fi deformate prin traducerea directă în act, ci în a se avînta în speculaţii de la care pot atîrna destinele lumii, cu toată aparenţa lor de inutilitate. Literatura ideologică îşi reclamă deci drepturile de existenţă şi chiar de superioritate." [402].

Altădată Lovinescu se declara în același sens nesatisfăcut de realismul obișnuit care „se tîrăște într-o platitudine și vulgaritate ce încătușează desfășurarea forțelor sufletești, singurele ce interesează“ [403] și ceva mai departe relua imperativ : „Scriitorii ar trebui să înțeleagă că nu interesează decît viața în elementul ei sufletesc...“ [404].

Obiectivitatea epică nu trebuie interpretată prin urmare în sens excesiv drept absența oricărei atitudini. Aceasta rămîne infuză în mod obligatoriu în orice operă de artă. „Obiectivitatea în artă este, de altfel, o problemă relativă“ întrucît „prin simplul fapt al existenței sale, orice temperament reflectează lumea din afară într-un mod anumit ; unghiul de reflecție constituie tocmai personalitatea artistului“. Dar dacă obiectivitatea absolută e imposibilă, „evoluția artei se îndreaptă spre obiectivitatea relativă“. Cum trebuie înțeleasă aceasta în chip concret ? Criticul lămurește : „Dacă inexistența artistului înlăuntrul operei sale e o absurditate, intervenția lui voluntară este nu mai puțin un element de perturbare. Supusă doar determinismului interior, creațiunea trebuie să aibă aparența unei existențe deosebite de cea a creatorului. Numai cînd e directă, contemplația estetică ne poate da cea mai înaltă satisfacție“ [405]. Lovinescu va fi îmbrățișat cu siguranță ideea lui Flaubert despre impersonalitatea homerică a marilor capodopere.

Dacă acesta e sensul obiectivității, se înțelege acum de ce criticul nu aderă la literatura de tip sadovenian. Prin 1907, Lovinescu apropia arta lui Sadoveanu de pictura venețiană, „senzațională și lirică“, și recomanda scriitorilor mai curînd arta de tip florentin care pune accent pe desen și viața sufletească și nu pe culoare și senzație [406]. Mai tîrziu întîmpina cu încredere și aprobare evoluția scriitorului spre un anume realism poetic [407]. Totuși, în cele din urmă, criticul îl va fixa pe Sadoveanu în formula „materialismului liric“, insuficient pentru a-l situa pe prozator în ritmul sincronic al literaturii moderne : „formula literaturii lui Sadoveanu este cea a unui materialism liric : viața e cîntată în funcțiile sale elementare, în instincte, în animalitate, fără preocupări ideale. Deși încătușată în materie, adică în plasa tuturor contingențelor vieții cu măruntele ei nevoi, literatura lui Sadoveanu /.../ nu pornește de la principiul observației ; ea nu ajunge deci la creațiunea obiectivă. Romanele lui sînt evidente proiecțiuni lirice sau, cînd încearcă obiectivarea, sînt hotărît neizbutite“ [408].

Pornind de la asemenea constatări mai mult sau mai puțin îndreptățite, Lovinescu trage însă concluzii defavorabile scriitorului

din punct de vedere *estetic*, de unde se vede încă o dată că principiul acționează într-adevăr coercitiv chiar în fața talentului celui mai autentic : „Cum sensul evoluției literaturii epice este în direcția obiectivării, materialismul liric nu poate fi decît un punct de plecare și nicidecum unul de ajungere, așa că, deși îi recunoaștem scriitorului superioritatea poetică și mai ales caracterul de specificitate națională și valoare stilistică, nu-i recunoaștem, totuși, și un primat estetic. Merit esențial al scriitorului, privit în categoria epică, lirismul constituie, dimpotrivă, o inferioritate“ [409].

Abia în fața romanelor istorice sadoveniene, criticul începe să devină mai binevoitor și aceasta numai pentru că i se pare că aici evocarea artistică „se ridică la o adevărată creație epică învăluită, firește, într-un lirism legitim“. În *Baltagul* „evocația merge și mai departe în mit ; în această suprapunere a realității pe mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. Sadoveanu, în care fuziunea liricului cu epicul se face mai desăvîrșit“.

Literatura de actualitate îi rămîne însă mai departe insuficientă : „lipsa de psihologie ca și calitatea lirică dăunează“ [410].

Dar, respingînd lirismul sămănătorist, Lovinescu nu se arată mai îngăduitor nici cu încercările poeților moderniști de a introduce în proză reformele din poezie „prin creearea unei proze lirice, subiective, fanteziste, dezlegate de «obiect», expresie a unei viziuni individuale“. El ține să-și fixeze cu fermitate încă din primul moment poziția : „Aplicat /.../ în poezia epică, modernismul, a cărui acțiune și descătușare le-am aprobat, devine acum un principiu opus sensului evoluției genului, principiu, pe care l-am putea numi «reacționar»“ [411].

Încă o dată ideologia criticului se dovedește la post, nu numai consecventă, dar și vigilentă.

Cînd, în 1928, apare volumul IV al *Istoriei literaturii române contemporane*, consacrat „evoluției prozei literare“, Lovinescu își clarificase deplin principiile de evoluție a genului epic și vedea în obiectivare un fenomen fundamental „ce se confundă cu însuși procesul de maturizare a poeziei epice“ [412], scăpată „din cătușele romantismului sămănătorist“ [413].

Evoluția poeziei epice de la subiect la obiect este un fapt de calificație estetică în *Istoria literaturii române contemporane* și stă la baza întregii acțiuni de valorificare critică.

De o importanță mai mult socială, fără repercusiuni în planul esteticului, este celălalt fenomen al dezvoltării prozei și anume urbanizarea ei. Aspirația spre o literatură citadină este tot atît de

veche în activitatea lui Lovinescu ca și ideea obiectivării, mai precis ea apare concomitent cu campania de tinerețe împotriva țărănismului de la *Sămănătorul*. Combătînd exclusivismul rural, criticul atrage insistent atenția scriitorilor contemporani asupra vieții și lumii orășenești.

Pledoaria sa va atinge punctul culminant în cele două mari sinteze istorice închinate civilizației noastre moderne și evoluției literare. Lovinescu răspunde acum obiecțiilor privitoare la posibilitatea unei literaturi citadine. Una dintre acestea contestă caracterul de omogenitate a burgheziei și a vieții orășenești dar, zice Lovinescu, „în mai puțin de un veac și burghezia va prezenta un identic caracter de omogeneitate" cu țărănimea și apoi „și fazele de tranziție au dreptul la expresiune artistică". Pe lîngă aceasta, „nu orice operă literară trebuie să aibă caracterul social : psihologia individuală nu-i mai puțin interesantă" [414]. Păstrîndu-ne în plan social, criticul remarcase de mult că adevăratul „erou" al societății noastre a încetat să fie învinsul și inadaptabilul literaturii sămănătoriste. El este, dimpotrivă, descendentul lui Dinu Păturică și al lui Tănase Scatiu, spiritul întreprinzător al arivistului fără scrupule și nicidecum Dan al lui Vlahuță sau Nicolae Manea al lui Sadoveanu. „Viitorul romanului nostru va ieși prin urmare din brazda *Ciocoilor* lui N. Filimon." [415]

Cît despre întîmpinarea cea mai importantă, anume aceea referitoare la limbă, la caracterul ei neformat încă, Lovinescu respinge și aici soluția tradițională, pronunțîndu-se cu hotărîre pentru progresul limbii literare printr-o neologizare moderată : „Printr-o neologizare rațională, determinată de principiul necesității și al esteticii, nu numai că vom da limbii posibilități de expresii necunoscute încă, dar îi vom reda, pe încetul și, desigur, în marginile normalului, caracterul ei de latinitate autentică" [416]. Pentru aceasta este nevoie ca scriitorii „să nu-și pună idealul literar în fantomele venerabile ale trecutului ci în actualitatea circulantă" [417]. Iată de ce, oricît ar părea de ciudat, un rol însemnat în elaborarea unei limbi noi, moderne îl are cu siguranță presa. „Ziaristul e un mai prețios colaborator al limbii decît scriitorul tradiționalist." [418]

Revenind asupra acestor idei într-un articol de răspuns la adresa unor critici ai săi, Lovinescu condamnă din nou „două principii reacționare : *al arhaizării și al țărănizării*" limbii și precizează că rolul presei este firește numai un rol premergător în formația limbii literare ; pe lîngă criteriul necesității trebuie să mai intervină și cel estetic : „este opera pe care o îndeplinește scriitorul, —

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

căci o limbă literară nu poate fi dominată de idealuri arhaice sau de clasă socială ci de sensul evoluției călăuzit de principiul necesității și al frumosului" [419].

Imperativul decisiv al literaturii urbane este prin urmare de natură sociologică. Și cu toate acestea implicațiile lui sînt mai numeroase. Deși prezența urbanului „nu aduce prin sine nici o calificație estetică, scrie Lovinescu, ar fi, totuși, nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune totuși o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă și, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*, posibilă decît de la anumite forme de civilizație". În aceste condiții, literatura urbană „reprezintă un progres" [420], progres care, putem consemna astăzi, a fost într-adevăr o realitate remarcabilă a perioadei interbelice.

Printre reprezentanții romanului citadin, Lovinescu acordă, după cum am menționat, un loc de prim ordin Hortensiei Papadat-Bengescu, nu numai sub raport valoric, dar și istoric. *Concertul din muzică de Bach* „creează definitiv un gen. În procesul mult discutat al urbanizării noastre, la care cu toții ne străduim teoretic, acest roman constituie un fapt incontestabil. O nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă ; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate...." [421].

Totuși, urbanizarea nu constituie criteriul suprem al judecății literare sau, cum se exprimă Lovinescu, nu acordă prin sine nici o calificație estetică, deși aduce psihologia. Fundamentală este atitudinea față de material, subiectul ca atare fiind indiferent, cum criticul susținuse încă din tinerețe. Astfel încît, cînd discută o capodoperă ca *Ion* în care el însuși remarcase „realizarea integrală a idealului sămănătorist" [422], Lovinescu nu se lasă cîtuși de puțin descumpănit și pune problema alternativei între rural și urban în termeni definitivi : „lupta împotriva sămănătorismului nu avea decît incidental ca obiectiv «țărănismul» sau «opincărismul», cum se spunea pe atunci, pe cînd, în realitate, ea se îndrepta, fie împotriva atitudinii și tendinței, fie împotriva lirismului ; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul ci felul tratării lui. Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție : aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuți antisămănătoriști, a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atît de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele" [423].

Literatura urbană nu este deci unica posibilă. Orice sursă de inspirație este legitimă, esențială rămînînd, din punct de vedere estetic, numai supunerea la legea genurilor literare.

Este însă această „lege" o certitudine, verificată în practica evoluției literare din acest secol ? Întrebarea comportă dificultăți imense datorită mai cu seamă complexității fenomenului literar contemporan. În linii foarte generale, se poate spune totuși că ideea lui Lovinescu nu se confirmă pretutindeni. Există negreșit tendințe spre obiectivare, unele dintre ele foarte importante și, dacă ne gîndim la literatura marilor prozatori realiști americani, care a provocat atîtea ecouri în întreaga lume, și, pe de altă parte, dacă descifrăm în modalitățile obiectiviste ale „noului roman" francez un gen de naturalism al suprafețelor (mai ales la A. Robbe-Grillet), am putea spune că „legea" stabilită de Lovinescu își păstrează valabilitatea de fond.

Oricît de importante ar fi însă exemplele pe care le-am citat, ele nu rezumă nici pe departe peisajul literaturii contemporane. Direcțiile, orientările, experiențele, procedeele folosite de scriitorii actuali sînt atît de multiple și de variate încît poate că adevărata trăsătură predominantă a epocii noastre trebuie considerată mai curînd diversificarea estetică, îmbogățirea enormă a cîmpului tipologic, „deschiderea" programatică nu numai a operei literare individuale, dar și a literaturii în general.

Năzuința spre obiectivitatea atitudinii artistice este într-adevăr o trăsătură foarte modernă crescută din opoziția antiromantică a pozitivismului științific. Dar, alături de capodopere ale realismului modern, comportamentist, obiectual etc., există o mulțime de mari scriitori care cultivă atitudini cu totul diferite, dacă nu chiar contrarii : proza fantastică, parabola, absurdul, tragicul grotesc, suprarealismul sau pur și simplu antiproza. Nu e cu putință să subordonezi tendințe atît de diverse unei singure legi, afară numai dacă această lege nu postulează însăși variabilitatea *ad infinitum*.[121]

Oricum ar fi, important este, mai presus de orice discuție teoretică, faptul că, pornind de la asemenea principii, Lovinescu a făcut un serviciu incomensurabil literaturii române moderne. Aceasta ar fi ajuns în orice caz la aceleași rezultate și singură urmînd sensul evoluției istorice, dar criticul i-a dăruit o conștiință de sine ce n-a putut decît grăbi procesul firesc și necesar.

Se poate afirma că, dacă *Viața românească* și critica lui Ibrăileanu au sprijinit și stimulat aspirația realistă și critică a literaturii noastre, *Sburătorul* și acțiunea lui Lovinescu au patronat evoluția

ei spre realismul modern, analitic și psihologic, nu mai puțin social, dar mult mai rafinat sub raport estetic.

Dacă literatura română actuală are asigurate niște temelii solide și dacă spiritul modernității sale este atît de viu în conștiința scriitorilor care o reprezintă, aceasta se datorește într-o foarte mare măsură și lui E. Lovinescu care prin „legea" sa despre sensul de evoluție al prozei de la subiect la obiect a oferit suportul teoretic necesar ecloziunii unei strălucite generații de creatori literari: generația dintre cele două războaie mondiale.

d. Aproape necunoscută sau, în orice caz, insuficient subliniată și studiată a devenit cu timpul activitatea de cronicar dramatic a lui E. Lovinescu. Desfășurată cu asiduitate și pasiune în anii colaborării la *Flacăra*, ea trădează un interes special pentru problemele teatrului, manifestat încă de la debut prin propriile sale încercări dramatice și continuat pînă tîrziu în amurgul vieții, cînd, renunțînd la ambițiile de autor de piese, nu renunță și la patima de spectator și iubitor de spectacole. Numeroase sînt mărturiile ce se pot culege pentru a ilustra considerația profundă cu care criticul a privit întotdeauna teatrul. Uneori se descifrează chiar o notă de nostalgie, de aspirație înăbușită.

Dar nu ipostaza de împătimit al artei dramatice ne interesează acum, ci aceea, foarte interesantă și bogat reprezentată și ea, de comentator și teoretician al teatrului. Punctele de vedere exprimate de Lovinescu conturează o atitudine personală remarcabilă prin fermitatea ei estetică și mai ales prin grija constantă și plină de fervoare pentru destinele creației dramatice originale.

Sub aspect teoretic, ceea ce se observă imediat la Lovinescu este convingerea sa categorică în existența unor legi specifice ale teatrului care nu pot fi încălcate decît cu riscul anulării oricărui efect dramatic. Deosebita stimă a criticului pentru regulile construcției dramatice pare să izvorască dintr-o anumită viziune clasică, pe care Lovinescu însuși o recunoaște la un moment dat: „Poate că sunt un critic cu perucă, scrie el, și nu văd teatrul decît prin Aristot și Racine..." [425]. De aici ideea că unitatea acțiunii dramatice nu trebuie nicidecum abolită: „nici Shakespeare nu m-ar îndupleca să cred că teatrul e altceva decît un spectacol, ce știe să-și încătușeze interesul în jurul unei singure acțiuni" și mai departe: „o piesă e o construcție geometrică și logică în jurul

unei singure idei dramatice. Cînd e polimorfă e ca şi cînd ar fi amorfă" [426].

Desigur, Lovinescu e conştient că prima îndatorire a teatrului ca şi a artei în genere e observaţia realistă a vieţii. Mai mult decît oriunde, în teatru realismul este hotărîtor : „Alungînd din desfăşurarea unui şir de fapte poezia ce învăluieşte orice lucru omenesc închizînd orizontul ce se desface îndărătul oricărui gest, el se sileşte să prindă cît mai strîns realitatea. Zdrobindu-ne aripile, ne ţine legaţi de pămînt, în mijlocul unei reţele de amănunte strigătoare de adevăr. Teatrul fără adevăr nemijlocit nu se poate : şi fapta, şi vorba, şi cea mai mică mişcare trebuie să te zguduie prin realitatea lor..." [427] Asemenea reflecţii i-au fost stîrnite lui Lovinescu de teatrul istoric al lui Delavrancea, lucru semnificativ, odată mai mult, pentru poziţiile antiromantice ale criticului, pe care le-am mai subliniat şi pînă acum. Retorismul este, ca şi mijloacele poetice propriu-zise, un procedeu contraindicat în teatrul modern : „O declamaţie solemnă şi rituală ne poate trezi o emoţie estetică, dar ne aruncă afară din iluzia teatrală. Cel puţin pe noi cei de acum, realiştii" [428], scrie Lovinescu, stabilindu-şi astfel apartenenţa. El notează de asemenea cu multă fineţe că realismul nu este însă cîtuşi de puţin incompatibil cu caracterul simbolic. Analizînd personaje din teatrul lui Bernstein, Courteline şi Caragiale, criticul scrie : „Adevăratul simbolism se găseşte deci şi în cele mai realiste opere de artă..." [429]. Realismul promovat de Lovinescu este, prin urmare, un realism deschis, fără tendinţe extreme şi intolerante, de grup sau de şcoală. Este un realism fundamental.

În această lumină recomandă criticul şi aprofundarea individualităţii personajelor, a căror semnificaţie trebuie să rezulte tocmai din adîncimea realistă a oglindirii artistice. De aceea lui Lovinescu i se pare insuficient de expresivă psihologia profesiei sau a exoticului în teatru : „Pe lîngă rasă, pe lîngă profesie, mai e şi individualitatea. Dramaturgul trebuie să străbată întreitul înveliş al sufletului omenesc". El trebuie „să pătrundă în individualitatea fiecăruia. Ea singură desparte pe oameni în varietăţi nenumărate" [430]. A nu ţine seamă de acest adevăr constituie o abatere de la realism.

Dar, dacă „observaţia stă negreşit îndărătul tuturor creaţiilor" [431] nu înseamnă că teatrul realizează o imagine brută şi completă a vieţii, pentru că „una e viaţa şi alta e teatrul. E drept că tot ce e în teatru trebuie să pornească din realitatea vieţii, dar nu tot ce e în viaţă se cuvine să fie şi pe scenă. Teatrul îşi are le-

gile şi economia lui. El e o construcţie logică şi limitată" [432], are nevoie deci, cum am văzut, de o unitate de acţiune — rezultat al operaţiei de selecţie artistică. Pentru închegarea unei imagini realiste de viaţă sînt necesare firește o mulţime de detalii, dar ele trebuie „să fie cernute" pentru că „firea aruncă ; arta alege. Şi, după ce a ales, continuă criticul, vine şi fantezia să le îmbine în întocmiri originale şi imaginaţia să le învăluie în suflarea de foc a vieţii" [433]. În felul acesta, deşi pornit de la el, teatrul se emancipează de adevărul real şi-l transcende printr-o creaţie de sine stătătoare care e cu totul altceva decît modelul care a inspirat-o : „Căci adevărul şi teatrul sunt două lucruri deosebite, ce nu merg de la sine împreună, ci trebuie îmbinate cu multă meşteşugire de artist. Nu tot ce e adevărat e şi teatral..." [434].

Esenţială pentru teatru rămîne, de aceea, acţiunea unitară, izvorîtă dintr-o observaţie adîncă, dar selectivă a realităţii : „Formula teatrului e : o piesă înseamnă o acţiune. O formulă simplă şi elementară" dar care, din păcate, constată Lovinescu, „se uită. Poeţii îşi revarsă lirismul în piesele lor de teatru, literaţii îşi pun literatura, romancierii nu văd în dramă decît un fel de roman cu lungi analize statarii şi cu piroteală psihologică... De fapt, teatrul e o acţiune rapidă. Atît. O acţiune ce se precipitează în cursul a trei ore, cu un început, o culminare şi un sfîrşit, fără digresiuni, fără «puncte de vedere» şi fără piroteală analitică"... [435].

Evident, nu trebuie conchis de aici că psihologia e incompatibilă cu esenţa artei dramatice, întrucît acţiunea înseamnă „o acţiune care poate fi în afară sau înăuntru : un amestec de împrejurări exterioare, sau o desfăşurare sufletească" [436]. Mai mult chiar, teatrul modern pune un accent cu totul deosebit pe viaţa interioară a personajelor. El a devenit „un teatru de nuanţe", deosebit de vechiul teatru psihologic, de teatrul clasic, printr-o analiză mult mai aprofundată a sufletului omenesc, luat în momentele şi detaliile cele mai mărunte ale vieţii cotidiene. „Cîmpul lui e mai îngust ; pătrunde încă mai adînc". „Acţiunea exterioară e aproape izgonită. Oricum, e strangulată la cîteva amănunte fără caracter extraordinar ; întîmplări obişnuite de care ne lovim la fiece pas. Nu apar nici umbrele morţilor, nici pete pe care nu le spală nici toate apele mărilor... Şi din această scurgere de momente nebăgate în seamă iese o acţiune sufletească, limitată, dar puternică şi uneori chiar tragică." [437]

Comparaţia dintre teatrul clasic şi cel modern revine de mai multe ori sub pana lui Lovinescu pentru cele mai diverse motive,

surprinzînd deosebiri şi apropieri. Aşa, de pildă, criticul observă persistenţa fatalismului antic în drama modernă. Scriind despre *Strigoii* lui Ibsen, el conchide ; „Fatalismul tragediei greceşti reapare în drama lui Ibsen sub denumirea modernă de hereditate" [438]. Deşi forţa impresiei sporeşte, calitatea morală este ameninţată. Lipsa liberului arbitru diminuează frumuseţea etică a faptelor omeneşti. „Aşadar, atît fatalismul tragediei greceşti, cît şi strictul determinism modern ştirbesc ceva din valoarea morală a emoţiilor noastre estetice." [439]

Dacă ideea de destin e extinsă de la tragedia antică la drama modernă, gustul pentru melodramă, „gustul lacrimilor" [440], cum îi spune Lovinescu, e urmărit în sens invers şi descoperit astfel în *Oedip-rege* [441] şi mai tîrziu în *Regele Lear* [442]. Se poate afirma deci că „melodrama e eternă şi apare sub toate formele şi cu toate epocile literaturii universale" [443].

Cu toate acestea, multe dintre mijloacele folosite de Shakespeare nu mai s'nt îngăduite în teatrul modern, după opinia lui Lovinescu. Din motive mai sus arătate, nici determinismul naturalist care transformă pe oameni în simple „paiaţe mecanice" [444], simplificînd bogăţia vieţii sufleteşti, nu mai e gustat în teatrul mai nou.

O altă „mutaţie" este şi complicarea efectului comic cu sentimente mai grave. „Comicul dureros" este „una din notele cele mai tăioase şi mai caracteristice ale comediei moderne", scrie Lovinescu citînd pe G. Courteline, H. Becque şi J. Renard, şi explică :".... nu ne mai mulţumim cu humorul epidermei... Veacul nostru cere humorul scalpelului... Şi, în locul unui rîs nepăsător şi senin, cere un rîs dureros cu lacrimi înăbuşite, ce cad peste toată zădărnicia acestei vieţi şi peste ironia amestecului de minciuni şi de patimi cu care ne-am trezit fără s-o fi cerut" [445].

Recunoscînd în teatrul clasic „un meşteşug dramatic ce ar putea sluji de model multor dramaturgi moderni" [446], Lovinescu înclină totuşi spre aceştia din urmă pentru realismul lor psihologic mult mai nuanţat şi mult mai complex. Constatăm încă o dată afinitatea lui caracteristică pentru viaţa interioară, privită permanent ca sursa celor mai desăvîrşite opere de artă. Întrebat odată ce preferă între teatru şi cinematograf, Lovinescu răspunde : „În ceea ce mă priveşte, superioritatea teatrului e atît de zdrobitoare încît preferinţele mele în cinematograf merg spre filmele ce se apropie de teatru — şi, în specie, spre filmele franceze ce tind mai mult spre valoarea psihologică, *singura care mă interesează*" [447] (s.n.).

Dintr-o asemenea convingere se va dezvolta admirația criticului față de *Bătrînul* Hortensiei Papadat-Bengescu [448], după cum, din prețuirea cu precădere a modernilor, va porni campania de susținere a tinerilor dramaturgi printre care un Camil Petrescu [449] și un Victor Ion Popa [450], un G. Brăescu [451] și un G. M. Zamfirescu [452]. Tristețea lui Lovinescu e că nu totdeauna publicul confirmă aprecierile sale. Motivul l-ar constitui de multe ori reprezentația, spectacolul, care poate adăuga sau poate răpi ceva din calitățile teatrului dramatic [453]. Cînd piesa lui Alfred Moșoiu *Jocul apelor* nu înregistrează succesul scontat, criticul acuză o interpretare insuficientă, dar mai ales atmosfera imponderabilă creată de mulțime și care „iese de sub analiza noastră" încît „criticei conștiente nu-i rămîne decît să se închine, cu toate rezervele mintale, asupra valorii părerilor mulțimii" [454]. Prin 1938, Lovinescu se lamenta de dezinteresul cu care, cu ani în urmă, fusese întîmpinat *Bătrînul* și constata contrariat că „mai toate succesele, la care am asistat apoi, aproape că nu intră în categoria literaturii". De unde o adevărată *dramă* a criticii *dramatice:* „Atunci de ce să te mai ostenești cu o specie de critică aplicată unui gen, în care, peste text, se arată elementul arbitrar al realizării scenice și al unui gust al publicului, cu totul imprevizibil" [455].

Dincolo de tonul dezamăgit al exclamației sale, Lovinescu surprinde cu dreptate condiția particulară a criticii teatrale și observația rămîne valabilă și astăzi, întrucît atrage atenția asupra necesității de a ține cont în egală măsură de textul literar, de spectacolul ca atare și de recepția publicului spectator. O critică dramatică exemplară nu poate omite din analiza sa nici unul din cei trei factori. Asta nu înseamnă a interverti ordinea lor sau a stabili ierarhii arbitrare. Din poziția reală pe care o ocupă, fiecare factor menționat luminează misterul teatral.

Mai puțin critic specializat de teatru și mai mult un pasionat al lui, un rob al fascinației scenei, Lovinescu este în orice moment criticul literar prin excelență. Atît meritele cît și erorile sale trebuie judecate prin această prismă și în domeniul aprecierilor ce privesc arta dramatică. De aceea acordă el, cum e și normal, însemnătate primordială textului literar și critică improvizația și deformarea lui de către interpreți. [456]

Ca și în dramaturgia unei piese, Lovinescu admiră și în arta interpretativă tot realismul întruchipării personajului și rostirii scenice, la care adaugă respectul față de text. Chiar o mare actriță ca Marioara Voiculescu apare, în viziunea criticului, vinovată de

neîngăduite libertăți față de rolurile pe care le interpretează [457]. Subliniind, altă dată, naturaleţea actriţei în gestică, Lovinescu îi reproşează cu severitate felul de a vorbi pe scenă, pe care îl suspectează de artificialitate şi originalitate căutată pentru a intra în graţiile publicului burghez. E interesant şi curios la prima vedere, dar criticul pare să fi avut o idiosincrazie cu totul specială faţă de marea tragediană, de vreme ce îi acuză o celebritate obţinută mai puţin prin talent decît prin oportunism şi concesii făcute publicului, iar altundeva îi calculează veniturile cu vădită dezaprobare şi secretă invidie, asociind-o în acelaşi articol unor „vedete" de cabaret [459].

Pe cît ironizează la Marioara Voiculescu „geniul neverosimilităţii" [460], pe atît elogiază Lovinescu la alţii realismul jocului dramatic, fie că e vorba de P. Sturdza, de Ion Manolescu, Tony Bulandra, de M. Ventura sau Tina Barbu. La aceasta din urmă respinge însă, în termeni categorici, amestecul în alcătuirea repertoriului Teatrului Naţional. Cutare piesă aleasă de ea a fost „o adevărată nefericire pentru scena Teatrului Naţional" [461], iar împreună cu alta, de acelaşi calibru, au constituit „două succese personale ale d-rei Tina Barbu şi două mari scăderi morale pentru Teatrul Naţional" [462].

Stabilirea repertoriului cade, în mod exclusiv şi necesar, în sarcina conducerii teatrului. Două sînt liniile mari spre care orientează Lovinescu în această problemă : dramaturgia clasică de la antici pînă la moderni şi dramaturgia originală. Marea luptă a criticului, care îl pune într-o lumină relativ nouă şi îl onorează în chip deosebit, e îndreptată împotriva producţiilor submediocre ale teatrului bulevardier străin şi în special francez. Remarcînd preponderenţa lui Bernstein şi Bataille pe scenele româneşti, dramaturgi pe care Lovinescu îi admiră pînă la un punct, el se ridică însă uneori pe un ton neobişnuit de vehement împotriva „vodevilului stupid — acest mare pervertitor al gustului public" [463] şi se întreabă, analizînd şi rezumînd o „piesă caracteristică" pentru genul teatrului bulevardier : „Cum se poate numi o astfel de literatură ? E, mai întîi, literatură ? E artă ? Nu. Mai degrabă va trece o cămilă prin gaura unui ac, decît o astfel de fabulă convenţională în rîndul operelor de artă..." [464].

Artificialitatea şi simplismul îi repugnă criticului în mod absolut. El nu-şi îndulceşte nici un moment cuvintele prin care blamează gustul cosmopolit al unui anumit public în goană după plăceri uşoare : „Criticul viitorului va constata deci, cu o adîncă

mirare, jertfirea artei în faţa Molochului societăţii cosmopolite din Paris, care caută în teatru o situaţie uşoară şi deci şi convenţională, care preferă fantezia şi burlescul observaţiei şi comicului adînc şi dureros“ [465].

La noi însă asemenea „cîrpeli dramatice“ n-au ce căuta pentru că „Teatrul Naţional n-are menirea să joace farse franceze“ [466]. Lovinescu respinge motivarea unor astfel de repertorii prin gustul publicului şi crede că „nu o dată s-a făcut dovada că publicul nostru înţelege şi altceva“ [467].

În afară însă de piesele literaturii universale, clasice sau contemporane, „Teatrul Naţional e făcut ca să joace piese româneşti“. El „nu poate avea alt ţel decît încurajarea literaturii naţionale, cu orice fel de sacrificii“ [468], chiar dacă nu va putea evita mediocritatea. „E preferabilă însă mediocritatea naţională mediocrităţii străine“, întrucît, conform legii simulării — stimulării, „încurajarea temporară a mediocrităţii precipită mersul progresului şi e datoria noastră să-l ajutăm chiar cu riscul protestării legitime a artiştilor şi cu oarecare neplăceri bugetare. O ţară care-şi suportă cu atîta dărnicie viţiile şi parazitismul trebuie să-şi suporte şi literatura. E cea mai mare dintre obligaţii şi cea mai neînsemnată dintre jertfe“ [469].

Cînd Lovinescu e întrebat, în cadrul unei anchete, dacă aprobă sau nu ideea concesionării Teatrului Naţional, atitudinea lui rămîne inflexibilă : „Părerea mea e *categoric potrivnică*“ pentru că Teatrul Naţional e „înainte de toate o întreprindere idealistă, de care sînt legate destinele literaturii dramatice originale“ şi „...existenţa unui Teatru Naţional despovărat de grijile materiale este singura posibilitate a dezvoltării literaturii originale, care nu are nici un alt debuşeu. În aceste condiţii, Teatrul Naţional trebuie să rămînă încă multă vreme o povară glorioasă a Statului român“ [470].

Să notăm frumuseţea şi dreptatea atitudinii lui Lovinescu şi să regretăm că lupta sa împotriva teatrului bulevardier şi pentru promovarea repertoriului naţional n-a avut ecourile pe care le-ar fi meritat. El însuşi era conştient de ineficacitatea eforturilor sale şi mărturisea cu amărăciune : „Simt o mare oboseală. Scrisul nu foloseşte la nimic. Critica este o artă nefolositoare. O pierdere de vreme. Nu limpezeşte pe nimeni ; nu poate sădi în spiritul public o noţiune justă de artă. Lumea se rostogoleşte înainte cu toate scrîşnirile noastre ; grotescul şi caricatura în artă se răsfaţă în

aplauzele oamenilor bine hrăniți". Și totuși „nu poate fi, scrie Lovinescu, o profanare mai mare a artei decît vodevilul" [471].

În ciuda atîtor dificultăți și deziluzii, criticul nu va ceda niciodată, cel puțin în ce privește necesitatea acută a sprijinirii dramaturgiei originale : „În scepticismul meu, va declara el ceva mai tîrziu, găsesc încă intactă convingerea că /.../ Teatrul Național n-are altă datorie decît de a crea, încurajînd-o, o literatură dramatică națională" [472]. Cînd Victor Eftimiu vine la direcția generală a teatrelor, Lovinescu își exprimă speranța într-o „activitate nouă și fecundă" și-i reamintește prietenului său din tinerețe „datoriile către literatura națională" [473], iar cînd pleacă, aducîndu-i laude pentru o activitate în general pozitivă, criticul găsește totuși cuvinte de regret că directorul n-a încurajat cu mai multă încredere dramaturgia noastră originală. [474]

Întrucît îl privește pe el personal, Lovinescu a făcut tot ce i-a stat în putință supunînd fenomenul teatral românesc unei perseverente analize. În 1914, la *Flacăra*, arăta că ar fi scris mai pe îndelete despre piesele străine reprezentate pe scena Naționalului „dacă nu m-aș fi hotărît să stăruiesc mai mult asupra repertoriului național" [475].

Și într-adevăr activitatea de cronicar dramatic din preajma primului război mondial ca și cea sporadică de mai tîrziu e animată integral de grija pentru valorile originale. Negreșit criticul nu întîmpină piesele naționale fără rezerve. Dimpotrivă, evidențiind cu simpatie calitățile, el subliniază foarte limpede și scăderile, din dorința de a le preveni. Prietenului Eftimiu îi elogiază feeria *Înșiră-te mărgărite* [476] dar descoperă inabilități de construcție dramatică în *Cocoșul negru* [477], iar în *Ringala* îi reproșează a fi deformat adevărul istoric în felul de a reprezenta figura lui Alexandru cel Bun, fapt ce ar putea știrbi „ceva din cuprinsul conștiinței noastre naționale" [478].

Ideea că adevărul istoric e un imperativ categoric în înfățișarea marilor figuri naționale este folosită de Lovinescu și împotriva unui autor mai prestigios : Al. Davilla. Acestuia criticul îi impută felul cum l-a reprezentat în *Vlaicu-Vodă* pe Mircea cel Mare „ca pe un tînăr ușuratec, zănatic, cu sîngele iute și pornit spre trădare și crimă" [479].

Lui Brătescu-Voinești îi obiectează cu prilejul reprezentării *Soranei* lipsa de vitalitate și individualizare a personajelor : „Teatrul cere, înainte de toate, viață în plină revărsare și mișcare. Dl. Brătescu-Voinești a plătit deci tributul de greșeală al tuturor

scriitorilor subiectivi ce se încearcă în genul cel mai obiectiv, în care, înaintea artei, păşeşte creaţia vieţii" [480].

Raporturile cu opera lui Caragiale sînt complexe şi uneori chiar contradictorii. Dacă *O scrisoare pierdută* e considerată drept „cea mai bună comedie a literaturii române" [481], iar autorul, ca şi Eminescu în poezia filozofică, un „Saturn pruncucigaş" „pentru comedia scoasă din năravurile mahalalelor noastre" [482], în schimb teatrul său e lipsit de originalitate întrucît toate temele sale de inspiraţie sînt cuprinse, mai puţin arta de o factură net superioară, în opera lui Alecsandri. [483]

Critica nu e apă de trandafiri şi rezervele sînt în firea lui Lovinescu, aşa că nu trebuie să ne mire cutezanţa de a repune în discuţie valorile cele mai consacrate la care „prestigiul numelui a înfrînt orice judecată cumpănită". „O lipsă este însă o lipsă oriunde ar fi ea : fie chiar la Shakespeare" [484], afirmă criticul şi interesant este că severitatea nu apare totdeauna riscantă chiar cînd descoperă stîngăcii de construcţie dramatică şi lipsă de unitate în Shakespeare [485], sau caracterul cerebral şi arbitrar adesea în teatrul lui Shaw, văzînd chiar în succesul de critică al acestuia o mare doză de „snobism literar" [486]. În *Azilul de noapte* nu recunoaşte o acţiune dramatică solidă şi nici o evoluţie sufletească a personajelor. Pe de altă parte, cronicarul ţine să se delimiteze de atmosfera dramei prin latinitate, considerînd că „Azilul de noapte e deci sufleteşte departe de noi..." [487]. Lui d'Annunzio, scriitor de mare popularitate deşi nu excelent, dar despre care mărturiseşte : „Sunt o veche victimă a teatrului lui" [488], Lovinescu îi reproşează estetismul, „preamărire grandilocventă a «Artei» în dauna vieţii..." şi „fioriturile unui verbalism neistovit... Peste drepturile umane, drepturile Artei... Vătămătoare iluzie şi nefastă rămăşiţă romantică" [489].

Gustul cam iconoclast al lui Lovinescu nu trebuie să ne surprindă şi din alt punct de vedere. El se leagă intim de poziţia sa faţă de clasici şi deci de teoria mutaţiei valorilor estetice. Şi tot de aici izvorăşte şi simpatia faţă de literatura nouă, faţă de tinerii scriitori.

Elocventă este în acest sens atitudinea consecvent pozitivă pe care o adoptă criticul în faţa pieselor lui Camil Petrescu. Contestate de critică, ele găsesc în Lovinescu un apărător ferm şi redutabil. Regretînd cu ocazia reprezentării comediei *Mitică Popescu* „severitatea profesională şi aproape tradiţională a criticii române faţă de producţia dramatică română", el scrie : „Indulgentă cu producţia

bulevardieră sau numai budapestană, netezitoare de drumuri mediocrității străine, ea apucă paloșul judecății din urmă, cînd e vorba de literatura originală mai ales a unui scriitor în clipa decisivă a carierei sale" [490].

Bătrînul Hortensiei Papadat-Bengescu e apărat chiar cu prețul sacrificării propriilor sale concepții despre teatru, evoluate între timp. Ironizînd apelul unor critici la regulile clasice ale teatrului scoase din *Poetica* lui Aristotel și *Arta poetică* a lui Boileau, Lovinescu afirmă : „Teatrul nu este numai o construcție artificială cu o frumoasă ordonanță aristotelică sau bernsteiniană. Înainte de toate, teatrul e creațiunea tangibilă a vieții" [491] și din acest punct de vedere trebuie judecată drama Hortensiei Papadat-Bengescu.

Dar criticul are și idiosincraziile lui. Am văzut una, din domeniul interpretării actoricești : Marioara Voiculescu. Iată acum alta din domeniul creației dramatice : Mihail Sorbul [492]. Despre *Patima roșie* scrie : „Comedia tragică a d-lui Sorbul e lipsită de vreo valoare de creație și de vreo destoinicie tecnică". Observația realistă e înlocuită, după părerea lui Lovinescu, cu influența romanelor rusești iar personajele trădează „o grozavă promiscuitate sufletească..." [493] Criticul recunoaște totuși ulterior că „în general, *Patima roșie* cîștigă la citit", dar menține obiecția cu privire la „scăderea cea mai mare" : „lipsa de observație" și la „crîncena imoralitate" a subiectului. [494] În *Dezertorul* denunță inspirația după o scenă din *La Débâcle* de Zola și, deși remarcă o anumită vigoare dramatică și observație psihologică (trecuseră ani și Sorbul se impusese), își afirmă clar partialitatea judecății întrucît, zice el, „e un gen înaintea căruia sînt stăpînit de aversiune. N-am gustat niciodată mahalaua în literatură" [495].

Desigur, nu astfel de regretabile erori caracterizează critica dramatică a lui Lovinescu, ci, dimpotrivă, tocmai entuziasmul promovării valorilor și sprijinul neprecupețit al talentului în germene.

Era de prevăzut că viziunea cea mai echilibrată avea să fie aceea a istoricului literar, deși la Lovinescu aceasta se confundă aproape cu criticul datorită contemporaneității obiectului. Lipsa volumului al cincilea din *Istoria literaturii române contemporane*, care urma să trateze evoluția poeziei dramatice, este compensată de prezența în compendiul din 1937 a unei secțiuni corespunzătoare. Cunoaștem astfel punctele de vedere la care a rămas în ultimă instanță criticul.

În general, Lovinescu se arată perseverent în judecăţile sale şi vom reîntîlni de aceea, topite în sinteză, multe din părerile exprimate cu diverse prilejuri de-a lungul anilor, ba chiar texte întregi reproduse din vechi articole sau cronici dramatice.

Considerînd secţiunea consacrată teatrului „partea cea mai aridă şi mai grea" a istoriei sale literare, autorul motivează în primul rînd prin „relativa ei lipsă de interes". N-am produs pe acest tărîm deocamdată valori echivalente celor din proză sau poezie, întrucît, „punct final în evoluţia genurilor, literatura dramatică reprezintă o fază de maturitate, pe care nu ne-o puteau da cei aproape o sută de ani de dezvoltare, înţelegînd prin aceasta literatura dramatică în sensul ei intim şi nu teatrul poetic sau eroic ce ţine încă de lirism" [496]. Înţelegem de aici că, după opinia lui Lovinescu, dramaturgia românească nu intrase încă în faza modernă a obiectivării şi nu se sincronizase cu stilul general al evoluţiei literare.

Pe de altă parte, „curente, în funcţie de mişcări ideologice, n-au existat ; în teatru nu găsim nici sămănătorism, nici tradiţionalism, nici modernism" [497], astfel încît singura clasificare posibilă devine cea cronologică. Şi Lovinescu împarte materia în literatura dramatică de dinainte de război (e vorba bineînţeles de primul !) şi cea de după război.

Absenţa categoriilor ideologice ale viziunii specifice criticului modernist nu înseamnă însă că dezvoltarea teatrului românesc nu e văzută totuşi în perspectiva ascensiunii sale spre sincronism. Deşi lucrul nu e mărturisit nicăieri, el se simte destul de limpede în aprecierile criticului care pledează pentru o literatură dramatică investită cu aceleaşi calităţi ca şi poezia sau proza modernă. De aici simpatia lui pentru *Bătrînul* Hortensiei Papadat-Bengescu şi nu pentru teatrul lui Nicolae Iorga. Selecţia se face tacit, dar punctul de vedere al teoreticianului modernist este prezent în substanţă.

Cum însă sincronismul în teatru comportă această situaţie specială, rîndurile de faţă nu le-am considerat mai mult decît o *addenda*, dar o *addenda* — credem — necesară.

4. VALORIFICAREA ESTETICĂ

a. Diferențiere ideologică și diferențiere estetică

b. În jurul unei contraziceri

c. Aplicarea principiilor

a. O analiză a sincronismului lovinescian nu poate să nu ducă la întrebarea dacă acesta este sau nu un principiu de valorificare. Complexitatea problemei izvorăște din înseși afirmațiile și aplicațiile criticului. Într-un sens foarte general și care necesită precizări importante, se poate spune că nu sincronismul, ci diferențierea constituie pentru Lovinescu criteriul cel mai des întrebuințat în operația de apreciere a valabilității valorilor estetice. Numai că acest concept circulă în textele criticului cu înțelesuri multiple dacă nu foarte diferite.

Sincronismul însuși, care înseamnă în primul rînd interdependență și care se manifestă în realitate ca o forță de coeziune, implică adesea accepția de diferențiere în plan istoric și ideologic față de etapele anterioare. Spiritul veacului dă naștere unui stil anume care individualizează o epocă în raport cu cea precedentă. În felul acesta, sincronismul acționează ca o forță de diferențiere în plan diacronic, deși este una de coeziune în planul actualității. „Expresie mai mult sau mai puțin realizată a unui stil, orice operă de artă se prețuiește și prin efortul de diferențiere față de stilul trecutului și de colaborare la fixarea sensibilității actuale". [498] Or, această diferențiere se realizează prin sincronism, sincronism care conduce, în literatură, cum am arătat deja, la modernism, adică tot la diferențiere față de trecut. Din acest motiv, în *Istoria literaturii române contemporane*, „scriitorii vor fi judecați și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, în sensul

evoluției preocupărilor momentului istoric, și de expresie în sensul capacității limbii de a se înnoi prin imagine și armonie" [499].

Precizarea lui Lovinescu nu e de natură a lămuri lucrurile deplin, întrucît pare a stabili o anumită opoziție între sincronism și diferențiere, care i se va și reproșa mai tîrziu. În fond și sincronismul este o diferențiere, cum am văzut, dar natura ei este mai mult ideologică decît estetică, deși, prin constituirea unui stil, ar putea fi judecată și sub raport estetic. Criticul pare să dea însă acum diferențierii un înțeles strict estetic aplicat materialului de inspirație și expresiei sale artistice. Această diferențiere estetică se poate referi la o școală sau la un curent întreg cum ar fi modernismul și atunci angajează și sensuri ideologice sau se poate referi numai la individualitatea creatorului și atunci este echivalentă cu originalitatea artistică.

Stilul, ca element diferențial poate fi deci colectiv și individual dar, în orice caz, el rămîne o constantă estetică și nu ideologică. Sincronismul acționează în virtutea unui spirit al veacului care reprezintă totalitatea condițiilor configuratoare materiale și spirituale. Am subliniat și mai sus caracterul destul de vag al acestei definiții. Se pare totuși că Lovinescu nu contestă că spiritul veacului duce la cristalizarea unui stil corespunzător. Numai că el nu consideră stilul un factor de diferențiere, de vreme ce, referindu-se la Blaga scrie : „Dacă «stilizarea» reprezintă o tendință legitimă a filozofiei culturii de a reduce masa imponderabilelor la anumite scheme simple și rezumative, în critică pentru a fi eficace, ea trebuie să fie întovărășită de corectivul necesar al *diferențierii*" [500]. Și Lovinescu explică în continuare că stilizarea tinde la stabilirea unor note comune, în timp ce critica, dimpotrivă, la stabilirea notelor deosebitoare : „operația criticului pornește tocmai de la punctul unde a ajuns filozoful cultural, adică de la sensibilitatea lor (a unor creatori — n.n.) comună pentru a le determina apoi locul prin diferențiere..." [501], întrucît „sensibilitatea comună e numai fondul, de pe care personalitatea se desprinde cu caractere proprii de expresie" [502].

Acordînd stilului numai o semnificație culturală, Lovinescu nu sesiza desigur întreaga complexitate a problemei, deși, în aplicații, el întrebuințează adesea noțiunea diferențierii stilistice în sens pur estetic. Curios e apoi faptul că, în urmă cu numai trei ani, încercînd să distingă între noutatea estetică și generația nouă, el confunda în fapt stilul cu diferențierea și circumscria discuția în plan

exclusiv estetic : „În artă, generațiunea nu are semnificația biologică a continuității vieții sub forme aparent înnoite dar sensibil aceleași ; ea nu are la bază principiul configurator al identității ci pe cel al diferențierii" și mai încolo : „Departe de a reproduce, orice individualitate reprezintă principiul activ al descătușării de tirania multiplicării în serie ; ea nu se valorifică decît pe măsura diferențierii" [503].

Reținînd faptul semnificativ al trecerii de la generație la individualitate, ceea ce implică o confuzie între stil și diferențiere, justificată de altfel, e necesar să mai remarcăm că Lovinescu revine la profilul distinct al generațiilor pentru a-și argumenta sincronismul și relativismul estetic : „Produs al unei sensibilități diferențiate la început și apoi generalizate, noțiunea estetică este mobilă și deci în continuă prefacere. Esteticește vorbind, generațiile se succed dar nu se aseamănă. A fi dintr-o generație nouă nu înseamnă, așadar, a fi tînăr — mulți dintre tineri fiind bătrîni — ci a participa activ la elaborarea sensibilității epocii și la fixarea stilului ei" [504]. Vorbind despre sensibilitatea epocii și stilul ei și conferindu-le o semnificație estetică, Lovinescu este mai aproape de adevăr, fără a face însă, nici de data aceasta, toate distincțiile necesare.

Acum, în 1929, confruntîndu-se direct cu lucrările lui Blaga, criticul nu mai recunoaște stilului o valoare diferențială și-l încredințează în exclusivitate filozofiei culturii. Adevărata diferențiere care cade în sarcina criticii este originalitatea înlăuntrul sensibilității comune : „căci elementul esențial al talentului este originalitatea și originalitatea înseamnă diferențiere" [505].

S-ar crede astfel că am descoperit principiul lovinescian de valorificare. Și totuși, după opinia criticului, în realitate nici diferențierea și nici sincronismul nu-l reprezintă, ci talentul care este produs al amîndurora și totuși altceva. Altfel spus, valoarea estetică este și trebuie să fie diferențială și sincronică, dar factorul ei generator rămîne talentul.

Cînd, la adăpostul sincronismului sau al diferențierii, s-a încercat să se proclame implicit valoarea, Lovinescu a reacționat ferm. Vorbind de curentele inovatoare occidentale, el preciza : „Fatalitatea propagării lor într-o viață culturală interdependentă nu le afirmă însă și vigoarea ; nu tot ce e nou și se răspîndește reprezintă și o valoare pozitivă : după o carieră destul de zgomotoasă pe tot cuprinsul globului, dadaismul, de pildă, a încetat de a mai exista... Viața culturală a fiecărui popor a ajuns o placă atît de sensibilă încît înregistrează aproape toate creațiunile culturale de

pe glob ; durata înregistrării atîrnă însă de vitalitatea organică a acestor creaţiuni" [506].

Tot atît de rezervat priveşte Lovinescu şi singularizarea cu orice preţ, devenită modă şi totodată imperativ permanent. Riscurile ei stau tocmai în principiul care o defineşte, adică în necesitatea unei metamorfoze eterne şi radicale. „Ridicată la o trăsătură relativ comună, singularizarea nu mai poate diferenţia şi izolă complet. Strîmbă sau bine prinsă, masca ei se vede şi pe alte chipuri juvenile. Sub forme felurite, rămîne acelaşi semn de recunoaştere a tinerimii inovatoare şi superbe. Sentimentul nu se schimbă, numai masca ia relieful generaţiilor succesive. Cu timpul orice avangardă trece în cadrele de rezervă ; spiritul mobil al noilor veniţi trebuie să-şi caute mereu alte atitudini şi alte exageraţii." [507]

Pe lîngă dreptatea lor intrinsecă, putem vedea în asemenea rînduri o contribuţie în plus la fixarea atitudinii lui Lovinescu faţă de curentele literare extremiste, atitudine pe care am caracterizat-o mai de mult în direcţia unui clasicism fundamental.

b. Definind sincronismul şi diferenţierea în sens invers în texte uneori echivoce, criticul putea să se aştepte la exagerarea propriilor idei sau la obiecţii teoretice îndreptăţite, izvorîte din nedumerire, dacă nu din rea intenţie sau spirit de şicană.

Membru al cercului *Sburătorul*, Felix Aderca va împinge ideea diferenţierii pînă la ultimele consecinţe, rupînd pe artist de orice determinism extern. [508] Cum tot el îşi exprimase şi nedumerirea cu privire la o anume contradicţie între sincronism şi diferenţiere, Lovinescu se simte nevoit să reia problema pentru a o clarifica definitiv.

El explică acum că situarea unei opere în peisajul ideologic al epocii nu înseamnă desigur „decît îndreptăţirea ei istorică nu şi valorificarea estetică : sincronismului trebuie să-i adăugăm, deci, şi diferenţierea" [509]. În ciuda oricăror aparenţe, aceste două principii nu se opun şi sînt mai degrabă complementare.

„Sincronismul reprezintă, în adevăr, arată Lovinescu, o forţă de coeziune cu atît mai pronunţată cu cît mijloacele de transmitere a oricărei forme de activitate sufletească devin mai instantanee" [510], dar el nu duce cu toate acestea la uniformitate, întrucît, „trecute prin medii cu un indice de refracţie variabil, ideile se naţionalizează totuşi" [511]. Un prim moment al diferenţierii chiar în

sînul legii sincronismului ar fi deci, cu cuvinte mai vechi ale criticului, adaptarea la rasă.

Pe lîngă aceasta, sincronismul fiind „o lege de existență a vieții sociale, considerată în toate manifestările ei, printre care intră și esteticul" [512], valorile estetice nu trebuie privite exclusiv ca valori de diferențiere, mai ales că „luată în sine, diferențierea nu acordă o calificație estetică" [513]. În realitate, „diferențierea nu se opune sincronismului, ci tradiționalismului" [514].

Din această confruntare de obicei inegală iese linia imperceptibilă a progresului. Forța superioară a tradiției și faptul real al persistenței unor forme de mult depășite „nu înseamnă însă anularea importanței diferențierii, pe care, dimpotrivă, trebuie s-o exaltăm ca pe adevăratul agent al progresului și ca singurul reactiv împotriva multiplicării în serie și a continuității vegetative" [515]. Caracteristică nu numai valorilor estetice, ci tuturor valorilor omenești ca „tendență de emancipare a spiritului împotriva materiei, de descătușare a formelor de viață nouă", diferențierea „nu se valorifică însă decît prin rezultate și în înseși cadrele ei de manifestare ; în estetică, diferențierea nu constituie prin sine o valoare, ci numai o lăudabilă tendență, a cărei importanță rămîne de precizat înlăuntrul cadrelor estetice" [516].

Asemănîndu-se prin coeziune cu toate celelalte valori, valorile estetice nu contrazic prin diferențiere principiile sincronismului, întrucît diferențierea „ea însăși este determinată, — dacă nu încă de o stare de spirit generală — totuși de anumiți factori sufletești în strînsă interdependență : ea este prin urmare, rezultatul perceptibil al unor cauze deseori imperceptibile" [517].

Există așadar și în diferențiere un „strîns determinism cu momentul istoric", prin care rolul ei „în desfășurarea etapelor progresului" nu face decît să sporească. Iată de ce conchide Lovinescu că „în acest sens, departe de a fi antinomică, diferențierea se înglobează ca un element decisiv în legea generală a sincronismului, sub imperiul căreia se dezvoltă viața civilizațiilor moderne" [518].

Lămuririle criticului nu înlătură din discuție posibilitatea de a relua obiecțiile sau de a formula altele noi. Nu e tocmai limpede ce înțelege Lovinescu în chip definitiv prin conceptele sale. În locul unor margini precis trasate, acestea sînt mai curînd labile, frizînd uneori chiar demonstrația sofistică. Într-adevăr, dacă sincronismul e definit ca o forță de uniformizare, el cunoaște și momentul unei diferențieri prin aplicarea la rasă. Or, cum altfel nici nu e po-

sibil, rezultă că situația sa rămîne cel puțin ambiguă și o definire unitară greu de realizat.

Este apoi sincronismul un principiu care are la bază legea imitației și a adaptării ei la rasă sau este o expresie a spiritului veacului ? Am văzut că Lovinescu încearcă să elimine și această dilemă. În aplicația de față, o opțiune clară ar fi fost însă foarte utilă.

Diferențierea de asemeni este văzută ca neutră din punct de vedere estetic, dar, în felul în care criticul o aplică, apare indiscutabil implicația axiologică. Sincronismul ar situa pe scriitor în peisajul unei ideologii comune, iar diferențierea l-ar izola de ea, individualizîndu-l și conferindu-i astfel valoare. Că Lovinescu gîndește astfel se vede limpede chiar din modul în care-și formulează programul : „Prezența unei sensibilități cu note comune, scrie el, nu presupune și o egalitate în talent. Prin studiul sincronismului, adică a notelor comune ce constituie, de pildă, fizionomia momentului literar numit «sămănătorism», explicăm punctele de contact dintre d. Octavian Goga și N. Vulovici, pe cînd prin determinarea diferenței specifice, psihologice și estetice înțelegem de ce d. Octavian Goga e un poet de talent pe cînd N. Vulovici nu poate fi considerat decît ca o expresie nediferențiată a aceleiași ideologii“ [519].

Pusă astfel, problema devine mai clară și, pînă la un punct, devine acceptabilă și soluția ei. Este evident că orice artist trebuie judecat mai întîi în perspectiva legăturilor cu epoca sa, deși acestea nu-i determină valoarea, ci numai contribuie la cunoașterea ei, așa zicînd, ontică. Abia studierea operei artistului în elementele sale care o disting aduce o contribuție decisivă la explicarea valorii, evidențiind originalitatea ei creatoare. Aici intervine însă întrebarea esențială care a primit răspunsuri diverse chiar de la Lovinescu : este sau nu diferențierea un factor de calificație estetică ? Teoretic criticul neagă, practic o afirmă de mai multe ori. E adevărat că el presupune întotdeauna condiția preliminară a existenței talentului, dar, dacă diferențierea nu i se pare de ajuns, nici talentul singur nu e considerat hotărîtor. Tocmai în acest punct intervin la Lovinescu, în actul de valorificare critică, principiile sale ideologice. Iată de ce este legitim să vedem în diferențiere, în pofida unor declarații ale criticului, un principiu de judecată estetică, fapt care fixează definitiv limitele inerente, dar și meritele categorice ale personalității sale.

Firește, ideea diferențierii nu-i aparține exclusiv lui Lovinescu. Ea este mult mai veche și, deși o întîlnim la numeroși cri-

tici și esteticieni, tradiția ne trimite în primul rînd la Remy de Gourmont [520], care a transformat-o într-un principiu de acțiune militantă ca și Lovinescu al nostru. Acesta din urmă vorbește el singur undeva de „principiul gourmontian al diferențierii" și precizează : „nu-l numim așa pentru că ar fi fost găsit ci numai subliniat cu insistență de Remy de Gourmont" [521].

Trebuie să observăm, spre cinstea criticului român, că ideea, deși veche, devine nouă la el prin încadrarea într-un sistem ideologic personal, dacă nu prin invenție, cu siguranță însă prin sinteză. Principiul lovinescian al diferențierii înseamnă un suport teoretic redutabil în lupta pentru modernizarea literaturii. În al doilea rînd el a constituit un criteriu de valorificare estetică, parțial desigur ca orice criteriu, dar de o eficiență excepțională în acțiunea critică.

Că între sincronism și diferențiere există, dacă dăm noțiunilor o accepție precisă, un raport de opoziție — este incontestabil. Numai că acest raport are o explicație dialectică reală pe care, fără să o fi aprofundat, Lovinescu a întrezărit-o. Neizbutind să clarifice lucrurile la un nivel de necesară altitudine filozofică, el a provocat inevitabil neînțelegeri și reproșuri, exagerări și interpretări eronate care nu pot și nu trebuie să înlăture însă din discuție una din cele mai autentice probleme ale criticii estetice de totdeauna.

Amendate și restructurate în lumina principiilor actuale, conceptele lovinesciene pot aduce și astăzi un folos remarcabil, mai cu seamă dacă sînt manipulate în spiritul aceleiași ponderi caracteristice care l-a făcut celebru pe autorul lor. Exagerările de orice fel compromit întotdeauna cele mai bune intenții. Mai ales în estetică și mai ales în critică.

c. Felul în care Lovinescu își aplică în practică propriile sale principii teoretice se întrevede deja din cele spuse pînă acum. Intenția lui cea mai scumpă pare a fi fost realizarea unui echilibru cît mai perfect între ideologie și impresia spontană, între rațiune și gust. Deschiderea fără prejudecăți în fața oricărui talent i se va fi părut, negreșit, norma cea mai prețioasă a unui critic și semnul cel mai sigur al vocației. Nu o dată a subliniat Lovinescu imperativul celei mai largi receptivități : „Circumscrierea gustului este un fenomen comun ; la artiști este chiar un fenomen necesar și *o forță* creatoare. La critici ea nu poate fi însă decît o slăbiciune ; valoarea criticului se proporționează cu sfera înțelegerii lui estetice" [522].

Receptivitatea nu este însă oarbă şi iraţională. Ea trebuie să se pună de acord, mai ales la critici, cu anumite concepţii generale despre artă, criticii deosebindu-se de cititorii comuni tocmai prin nevoia şi putinţa conceptualizării gustului lor. Aici ia naştere o tensiune specifică oricărui act axiologic, tensiune care se rezolvă în moduri foarte diferite, în funcţie de elementul care triumfă în conştiinţa criticului : conceptul sau impresia.

G. Călinescu a lămurit lucrurile odată, printr-o succesiune de momente. Primul ar fi momentul gustului, prin excelenţă subiectiv şi ca atare inchestionabil, şi al doilea momentul raţionalizării lui sau mai exact al introducerii operei într-o serie de relaţii obiective care pot constitui, din acest motiv, izvor de controverse. [523] Ni se pare însă că realitatea actului de abordare critică a operei este mult mai complexă şi se poate vorbi mai curînd de o simultaneitate decît de o succesiune, în sensul unei colaborări indestructibile între raţiune şi gust în judecata de valoare. Numai cînd acordul s-a efectuat în chip satisfăcător, adeziunea criticului la operă e proclamată fără reticenţe. Altfel se poate spune, parafrazînd pe Kant, că orice concept fără intuiţie, adică fără gust, e gol, după cum gustul fără concept e orb.

Ambiţia lui Lovinescu este de a porni în orice judecată de la datele concrete ale operei : „Contemporană sau nu, zice el, orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi şi trebuie studiat în virtutea unor legi interioare, mai mult sau mai puţin sigure, întrucît e destinul lor de a fi călcate de orice talent ce depăşeşte măsura comună“ [524]. Contextul ne permite să înţelegem că „legile interioare“ se referă la gen şi nu la opera individuală, care, ca produs al talentului, le contrazice adesea. Criticul urmează a fi atent deci la această abatere de la normă care nu anulează „desigur existenţa si necesitatea unor reguli, a unei critice pragmatice“, scrie Lovinescu, dar invită „la oarecare rezervă şi scepticism în privinţa universalităţii lor“ [525].

Posibilitatea elaborării unor principii generale, aplicabile pînă la un punct oricărei opere de artă, vine din faptul că nu există, după cum am discutat, individualitate pură — şi de necunoscut, ne apropiem, întocmai ca într-o ecuaţie, pornind tot de la elemente cunoscute. Pentru a pătrunde în inima operei nu numai pe calea intuiţiei, dar şi a înţelegerii avem nevoie de principii. Altfel, critica eşuează în diletantism şi se autodesfiinţează. Lucrul a fost văzut limpede de mulţi critici de mare valoare şi, printre ei, şi de Lovi-

nescu. Totul e ca principiile, ca adevăruri abstracte, să nu contravină adevărurilor concrete ale operei.

Dificultatea atingerii unui asemenea ideal este evidentă și nu putem formula pretenția unor realizări absolute. În relativitatea oricărui efort și a oricărui succes omenesc, criticul român deține însă merite excepționale. Diagnosticul pus de el literaturii contemporane a fost confirmat în cea mai mare parte de posteritate. Criticii care l-au urmat au adîncit observațiile sale fără a le contrazice în substanță. Este o dovadă indirectă, dar nu mai puțin convingătoare a aplicării echilibrate în mod judicios a principiilor unei ideologii literare.

Cele cîteva cazuri de optică restrictivă, Sadoveanu în speță, despre care se vorbește uneori și pe care le-am discutat și noi, ne obligă să facem din nou o precizare : Lovinescu nu rămîne opac în fața existenței certe a talentului, ceea ce dovedește că gustul său, adesea contestat, funcționa totuși, ci doar se delimitează de el din motive de ordin etic sau ideologic, exprimîndu-și alte preferințe, sau convingerea că opera în cauză nu se înscrie pe linia de evoluție progresivă a literaturii române. Este drept că criticul cedează din principiile sale cînd acestea sînt numai ideologice. Pe Rebreanu , deși îl consideră o expresie a sămănătorismului, îl apreciază superlativ, dar numai întrucît capodopera lui, *Ion*, corespunde unui alt principiu, de data aceasta estetic, și anume tendința poeziei epice spre obiectivare.

Eroarea lui Lovinescu, perfect logică în structura sistemului său critic, rezidă în credința că numai căile indicate de el sînt reprezentative pentru destinul literaturii moderne. Această parțialitate este însă fatală în orice ideologie. A o refuza din dorința unei universalități incolore înseamnă a te condamna la inexistență critică. Critici mari fără o viziune proprie asupra literaturii nu există. Și orice viziune proprie e inevitabil limitată. Utopia unei cuprinderi totale trebuie înlocuită lucid și deliberat cu conștiința eroică a caducității, dar și a obligativității limitelor, singurele care definesc o personalitate și-i asigură astfel, dialectic, un loc în istoria umanității. Tragică dar reală, aceasta e condiția oricărei ființări. Lovinescu a înțeles-o și și-a asumat-o definitiv. De aceea opera lui este astăzi și vie și depășită, și depășită și vie, așa cum este și va fi întotdeauna orice operă cu adevărat mare.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. RELATIVISM ŞI VALOARE

1. ORIGINILE CONCEPTULUI. 2. MUTAŢIA VALORILOR ESTETICE. 3. CONCESII ŞI NUANŢE OBLIGATORII. 4. CONFRUNTĂRI TEORETICE ŞI PRACTICE

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. ORIGINILE CONCEPTULUI

a. Puţină istorie şi filozofie
b. Rădăcini temperamentale şi ideologice

a. Atît impresionismul cît şi sincronismul despre care am vorbit pînă acum au la bază o idee şi mai importantă care le condiţionează pe amîndouă dintr-o perspectivă filozofică şi anume relativismul. Conceptul de relativism e vechi de cînd lumea. Una din primele lui configurări mai sistematice o întîlnim în cadrul şcolii sceptice a grecilor antici întemeiată de Pyrrhon din Elis (cca. 360—270 î.e.n.). Caracterizînd uneori poziţia impresionistă, Lovinescu însuşi vorbeşte de pyrrhonism [1], iar primul care-l invocă pe vechiul filozof, deşi cu rezerve, este Anatole France [2].

Dar această legătură mărturisită este mai mult o reminiscenţă de umanism clasic decît o explicaţie reală a relativismului impresionist. În fapt, fără a urmări aici întreaga istorie a ideilor relativiste, ceea ce ar fi fastidios, criticii impresionişti sînt produsul unei etape filozofice mult mai tîrzii.

După marea încredere în ştiinţă pe care o generează descoperirile epocale ale secolului al XIX-lea, asistăm, către sfîrşitul lui, la apariţia unui fenomen de profundă criză spirituală. Îndoiala îşi strecoară veninul în cîteva din minţile cele mai alese ale vremii şi misticismul pîndeşte din umbră gata să intervină. Au loc conversiuni răsunătoare cum sînt acelea ale lui Auguste Comte sau Ferdinand Brunetière.

Ştiinţa e acuzată a fi creat un anumit impas moral, închizînd perspectivele unei eliberări spirituale printr-un determinism rigid. Gîndirea devine „la pire des choses" [3] şi falimentul ştiinţei pare, către 1890, inevitabil multor contemporani. Raţionalismului şi scientismului le ia locul tot mai evident atitudinea sceptică, rezer-

vată, iar toleranța devine regulă de conduită împotriva dogmatismului instaurat de determiniști.

În literatură, reacția cea mai puternică o stîrnește școala lui Taine al cărui urmaș, Brunetière, împinge concluziile înaintașului său, deja riscate, la consecințe și mai contestabile prin analogii fortuite cu situații din domeniul științelor naturii.

Primele rezerve cu privire la teoriile lui Taine și primele propoziții ale relativismului modern le formulase contemporanul și emulul său Ernest Renan, care, în *Dialogues et fragments philosophiques* (1876), vorbește despre o „doute supérieure", după ce în *l'Avenir de la science* (scrisă în 1848, dar publicată abia în 1890) pusese bazele criticii relativiste și implicit ale diletantismului impresionist. Și Anatole France și J. Lemaître recunosc în el, în diverse ocazii, pe adevăratul și cel mai stimat maestru al lor, chiar dacă cel de-al doilea îi face odată un portret ambiguu, basculînd între ironie și admirație [4].

Deși filiația directă a relativismului impresionist este cu siguranță aceasta, noua direcție a criticii franceze de la finele secolului trecut poate fi privită în cadrul mai larg al întregii epoci în care s-a manifestat. Falimentul științei, „la faillite de la science", face obiectul unor discuții mult mai variate și mai numeroase. Neîncrederea în certitudinile științei apare de pildă și la Émile Boutroux în *De la contingence des lois de la nature* (1874) precum și în lucrările de tinerețe ale lui Bergson, mai cu seamă în teza sa de doctorat *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), care încearcă a demonstra că, în ultimă instanță, adevărurile științei nu sînt altceva decît niște pure convenții.

După cum influențele exercitate asupra impresioniștilor francezi depășesc astfel fără nici o îndoială cadrul renanismului, tot astfel Lovinescu, admirator mărturisit al criticii lui A. France, Lemaître sau Faguet, nu asimilează desigur numai lecția lor, ci și rezultatele foarte importante ale cugetării contemporane care converg către aceleași poziții ale unui relativism, consolidat însă acum printr-o conștiință științifică. Vechiul înțeles al științei se dovedește fals în aspirația sa absolutistă și relativitatea este proclamată acum drept singura bază reală a cunoașterii științifice. O contribuție esențială la această schimbare de perspectivă au avut-o desigur cărțile fundamentale și de răsunător succes în epocă, ale matematicianului filozof Henri Poincaré *la Science el l'hypothèse* (1902), *La Valeur de la Science* (1905) și *Science et méthode* (1908)

Constituirea ideologiei lovinesciene într-o asemenea atmosferă ne explică de ce, alături de profesiile de credință impresioniste, apar așa de des în scrisul criticului român dinaintea primului război mondial și apelurile la „pozitivare", ca trăsătură obligatorie a criticii moderne.

O aplicație profund semnificativă a ideilor cugetării mai noi, nutrită din conceptul de știință introdus de Poincaré o întîlnim la unul dintre cei mai reprezentativi esteticieni francezi, Charles Lalo. Cartea sa *Introduction à l'esthétique* (ed. I : 1912, ed. II : 1925) redeschide procesul impresionismului și al dogmatismului pentru a-l rezolva din această nouă perspectivă în sensul unei concilieri bazate pe principiul modern de relativitate care le-ar fi intrinsec amîndorura. Or, singura accepție riguros științifică a *legii* ar fi generalizarea unor *relații* și deci critica și estetica pot dobîndi un statut științific renunțînd la aspirațiile absolutiste imposibile și mulțumindu-se cu abordarea realistă, pozitivă, relativistă a obiectului lor. Argumentația lui Lalo rămîne și astăzi interesantă.

Cu atît mai mult trebuie să-l fi interesat la vremea lui pe Lovinescu, implicat atît de organic în marea dispută dintre impresionism și dogmatism. Trăind în atmosfera epocii sale, admirator și cititor neobosit al literaturii franceze, criticului nostru nu-i puteau fi străine asemenea idei.

Dar, în fine, el mai este contemporan cu încă un fenomen, de data aceasta din domeniul literaturii, care constituie la rîndul său încă o reacție la adresa determinismului și științei. Este vorba de apariția și triumful mișcării simboliste, care, alături de procesul ideologic și filozofic al științei, face, după expresia lui Daniel Mornet, „le procès esthétique de l'intelligence" [5]. Ca și impresioniștii francezi, Lovinescu nu primește simbolismul dintru început, cum am arătat la locul cuvenit. Dar, ca și maeștrii săi, este și el un produs al mentalității contemporane, care a făcut posibile atît critica impresionistă cît și poezia simbolistă.

Relativismul, fie ieșit din reacția anti-scientistă, fie din restructurarea mai nouă a conceptului de știință, sau, de asemenea, din evoluția tot mai marcată a gîndirii filosofice spre istorism și psihologism, a reprezentat la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru un concept fundamental de mare audiență, sub imperiul căruia s-a făurit mai tîrziu conștiința științifică modernă, înclinată funciar spre luciditate și demistificare. Născut și format în aceste condiții, Lovinescu a împins uneori premise utile

la concluzii exagerate. Nu-i mai puțin adevărat însă că el și-a consolidat în general o atitudine realistă care rămîne mai departe valabilă. Se poate afirma chiar că este primul critic care introduce la noi spiritul modern de investigație în înțelesul de luciditate și de realism. De aici respingerea oricăror nuanțe de misticism și tot de aici ținuta sa solemn echilibrată în mijlocul unei epoci agitate de cele mai acute contradicții din întreaga istorie a culturii române. Tentația irațională a trebuit să capituleze pînă la urmă în fața unui raționalism structural, acela al unui spirit clasic, dar nu mai puțin modern, întrucît raționalismul nu e exclusiv clasic, după cum iraționalismul nu e exclusiv modern. Există un raționalism modern și Lovinescu a fost unul din reprezentanții lui.

b. Dar, dincolo de filiații și influențe, rădăcinile decisive ale relativismului lovinescian sînt desigur de ordin temperamental și ideologic. Analizîndu-și în *Memorii* această constantă a viziunii sale, criticul însuși mărturisea că „departe de a fi o manifestare bovarică, reprezintă expresia temperamentală cea mai fidelă, valabilă nu numai pentru valorile estetice ci pentru toate celelalte valori, fără excluderea chiar a celor morale“ [6].

Cînd, în altă parte, vorbește despre contactul cu critica impresionistă franceză, Lovinescu recunoaște că aceasta i-a nutrit și amplificat relativismul, dar originea lui rămîne tot temperamentală [7]. Natură reflexivă și solitară, criticul a manifestat încă din tinerețe o anumită înclinație spre concluzii pesimiste și demobilizatoare, al căror fond moldovenesc nu este în discuție, întrucît, cu toată preeminența lor critică și contemplativă, moldovenii au dovedit adesea și disponibilități dintre cele mai stenice. Creangă și Eminescu sînt așadar cele două fețe ale sufletului românesc din Țara de sus pe ale cărei meleaguri binecuvîntate s-a născut și criticul. Afinitatea și admirația pentru poet, mărturisite de atîtea ori de Lovinescu [8], ca și, pe de altă parte, rezistența, mai ales de natură extraestetică, la farmecul comic — pe același fond, însă profund pesimist — al lui Caragiale, își au explicația într-o conformație spirituală predispusă spre gravitate, melancolie metafizică și abulie existențială.

Temperament romantic s-ar spune, de n-ar interveni frîna unui echilibru de structură clasică ce-l duce spre depășirea crizei ultime și a consecințelor nefaste. Ca și Anatole France care a cochetat întotdeauna cu scepticismul, dar s-a temut de el și n-a avut

niciodată „le courage du silence et du renoncement“ [9] pentru a tăcea, nici Lovinescu n-a ales calea demisiunii. Vocația l-a condus imperios spre fapta creatoare care anulează în ultimă instanță, cel puțin practic, orice îndoială paralizantă. „Deși putea duce la anarhie morală, sau cel puțin, la contemplativitate pură, va scrie criticul, sensul acut și prezent al labilității n-a dus nici la una, nici la alta ; nimicind pînă și germenele voinței de putere, în virtutea paradoxului trăit de oricine dintre noi, a lăsat neatinsă necesitatea activității spirituale dezinteresate, care, lipsită de finalitate, fatală, irațională și irezistibilă, domină, astfel, într-un peisaj de cenușă“ [10].

Alături de această sursă organică și primară a poziției relativiste lovinesciene, motivele ideologice au contribuit în chip definitiv la transformarea ei dintr-un punct de plecare într-un concept estetic bine consolidat. Ele trebuie căutate în primul rînd în necesitatea stringentă resimțită de critic la un moment dat, mai cu seamă după primul război mondial, de a da efortului de modernizare a literaturii române o bază teoretică suficient de solidă pentru a rezista puternicelor valuri ale mișcărilor tradiționaliste contemporane.

Or, postulînd relativitatea istorică a vieții spirituale a omenirii, teoria mutației valorilor întemeia nu numai dreptul la existență al noilor tendințe literare, dar și necesitatea lor. Ritmul devenirii istorice fiind etern, succesiunea și metamorfoza marilor valori constituie și ele un proces infinit.

Ridicat pe o asemenea schelărie estetică cu bază temperamentală recunoscută, poate să pară curios la prima vedere că modernismul e proclamat de Lovinescu drept o expresie a bovarismului său ideologic. Este aici o contradicție reală sau numai aparentă ?

Indiscutabil că viziunea revoluționară e greu compatibilă cu o structură clasică, așezată pe temeliile convingerii în statornicia lucrurilor, după cum mobilismul implicat de cea dintîi angajează mai degrabă o atitudine romantică. De la clasicism la cultul devenirii istorice e o prăpastie pe care nu o poate umple decît misterul complicatelor sinteze ale personalității.

Nu avem altă șansă de a găsi o explicație plauzibilă și convingătoare decît pornind de la realitatea unor serioase amendamente ale clasicismului lovinescian asupra căruia vom reveni mai tîrziu. Deocamdată să notăm numai modul selectiv în care, lăsînd deoparte temperamentul individual și spiritul rasei, Lovinescu a în-

tîmpinat și a primit în sfera concepției sale toate influențele ideologice ce s-au exercitat asupra lui.

Student în filologie clasică și mai apoi profesor de latină, criticul a fost un om al timpului său, cu un simț extraordinar al actualității, cu o recepție foarte acută a tuturor inițiativelor moderne. Nu ne vom opri acum nici asupra sintezei *sui generis* a atîtor tendințe contradictorii. Este însă certă deschiderea lui Lovinescu spre contemporaneitate și teama, uneori exagerată, de orice autoritate constituită.

Clasic așadar, în sensul repudierii soluțiilor extremiste și fanatice, autorul *Mutației valorilor estetice* a căzut el însuși în exagerări cînd a fost vorba să-și susțină teoria. A revenit alteori și a adoptat poziții mai liniștite și mai apropiate de adevăr. Totul ne face să credem că valoarea supremă a inteligenței sale a fost luciditatea. Aceasta rămîne însă o calitate a spiritului modern, orientat spre realism și concret.

Să ne întoarcem totuși concluziv la curioasa sudură dintre relativism și modernism. Mai mult decît clasic, relativismul lui Lovinescu este modern, hrănit adică de alte comandamente spirituale, sau, în orice caz, de alte perspective ale științei decît antichitatea greco-latină și chiar decît secolul al XVII-lea francez. Izvorul lui trebuie descoperit în aspirația lumii moderne spre spiritul pozitiv care exclude absolutismul oricărei metafizici. Simbioza atît de ciudată la care ne-am referit devine astfel limpede în lumina reconsiderării conceptelor care o exprimă. Relativismul lovinescian este mai curînd produsul istorismului romantic al veacului trecut și mai apoi al pozitivismului științific decît al filozofiei sceptice. Și, în fine, este, și mai sigur, fructul temperamentului moldovenesc într-o latură a lui și, mai presus de orice, al cerințelor imperioase esențiale ale unei mari acțiuni critice.

Cît despre considerarea modernismului drept o proiecție bovarică, Lovinescu se va fi gîndit desigur că viziunea lui relativistă nu l-ar fi dus în chip obligatoriu atît de departe, pînă la afirmarea valorilor actualității, dacă — putem adăuga noi azi — ea nu s-ar fi complicat pe parcurs cu ideile veacului și dacă, de asemeni, n-ar fi intervenit vocația, care impune oricui pentru a se manifesta un singur cadru : al clipei care trece, dar de care, oricum ar fi, putem dispune.

Temperamental sau ideologic, modernismul este rezultatul firesc al relativismului, organizat de Lovinescu în formula, devenită

celebră, a „mutației valorilor estetice". Aprofundînd relația de cauzalitate, urmează să vorbim acum mai pe larg despre teoria în sine, mai ales că intrăm astfel în intimitatea celor mai constante convingeri lovinesciene. Urcînd pe fluviul unei ideologii, ne apropiem — așa zicînd — de izvoarele sale. De aceea poate accesul devine uneori mai dificil, antrenînd implicații filozofice pe care, oricît am vrea, nu le vom urmări pînă la capăt, pentru că ne-ar duce desigur dincolo de intențiile noastre, în mod deliberat, mult mai modeste. Cel puțin deocamdată.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. MUTAȚIA VALORILOR ESTETICE

a. Limitele esteticului
b. Un relativism moderat
c. Contra absolutismului estetic
d. Relativismul criticii

a. Ideea mutabilității valorilor e latentă la Lovinescu de foarte multă vreme, ba chiar din primul moment al activității sale critice. Scriind despre *„Perșii" lui Eschil* într-un supliment al *Adevărului* din toamna anului 1903, viitorul critic, pe atunci tînăr profesor ploieștean, atrăgea atenția asupra necesității de a privi tragedia antică din perspectiva „principiului istoric-evolutiv" și încheia : *„Perșii* lui Eschil, judecați la lumina principiului istoric-evolutiv își au explicația lor naturală, dar judecați din punctul nostru de vedere își pierd multe din calitățile lor, cum ar fi de ex. cele narative și lirice, pe cînd lipsurile ies și mai mult la lumină" [11]. În articolul prin care a debutat la *Epoca*, în 1904, scria de asemeni : „În cursul timpului și în primenirea necontenită a civilizației, chiar părțile cele mai ireductibile ale sufletului omenesc — sentimentele — se modifică" [12]. După cîteva luni revenea cu alt prilej : „Orice lucru ce *există* nu ni se prezintă încleștat sub o singură formă neschimbată, ci sub felurite aspecte care se preschimbă după subiectivitatea noastră. Nimic nu e *imutabil* ci totul e *actual* și *momentan*" [13].

Asemenea idei vor reapărea ulterior sub cele mai variate forme. Li se vor adăuga treptat și altele, prefigurînd în mod evident concepția sistematică de mai tîrziu. Iată de pildă, prin 1908, Lovinescu intuiește că, odată cu trecerea timpului, „plăcerile estetice tind să se prefacă în plăceri intelectuale. Nu mai admirăm operele de artă pentru că sînt frumoase, ci pentru că deșteaptă în noi un roi de idei, de amintiri istorice, care n-au nici o legătură cu frumusețea lor" [14].

Sau iată, de pildă, ideea eroziunii valorilor literare legate de o stringentă actualitate în comentariile asupra operei lui Caragiale, pe care criticul o consideră „săpată într-un material puțin trainic" [15]. Stabilind că niciodată „o operă de artă fiind expresia unei stări de sensibilitate generală, nu e mai bine înțeleasă decît în timpul în care a fost scrisă", Lovinescu conchide: „E firesc așadar ca, în două sute de ani, Caragiale ca și Eminescu să nu mai răspundă în totul sensibilității de atunci. Plăcerea vie pe care o simțim acum, se va micșora, iar înțelegerea se va îngreuia" [16].

Aceasta se explică prin variabilitatea istorică a gustului și interesului public, pe care, de asemenea, criticul o subliniază încă din lucrarea sa de doctorat despre călătorii francezi în Grecia [17].

Nu putem să nu recunoaștem aici tezele fundamentale ale relativismului lovinescian. Formulate astfel, ele sînt însă numai niște puncte de plecare. Vor trece ani și abia după *Istoria civilizației române moderne*, în care se arată nu numai interesat, dar chiar cucerit de teoria lui Hugo de Vries, criticul va ajunge la închegarea deplină a ideilor sale, în ultimul volum, de concluzii, al istoriei sale literare, intitulat cît se poate de clar *Mutația valorilor estetice*.

Lovinescu începe prin a-și exprima categoric neîncrederea în posibilitatea unei estetici generale, deoarece „esteticul nu e, anume, o noțiune universală uniform valabilă ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale" [18]. El nu se oprește însă la această limită extremă a relativismului, ci îi suprapune altele, mai generale, și anume: rasa și timpul. De la ele în orice caz pornește teoreticianul în demonstrația sa.

Recunoscută „ca o forță indiscutabilă" [19], rasa diferențiază de la început esteticul, chiar dacă imitația stă mai des la îndemîna popoarelor decît invenția. Am văzut mai de mult că originalitatea națională se întîlnește de obicei sub forma capacității de adaptare a împrumuturilor și nu a creației propriu-zise. Aceasta se datorește relațiilor de interdependență dintre diferitele civilizații. Lovinescu nu aderă „la teoria hegeliană a culturilor ciclice izolate, impenetrabile" [20], dar subliniază rolul inevitabil, natural al rasei ca factor de diferențiere. El înțelege rasa în sensul strict etnologic și nu biologic. Conceptul lui e echivalent cu acela de specific național, termenul însă e preluat din estetica franceză contemporană unde circulă cu mare frecvență.

Profilul unei civilizații ia naștere prin urmare din interferența unor acțiuni contrarii: una diferențiatoare, rasa, care, sin-

gură, ar duce la închidere şi izolare şi alta unificatoare, influenţa, interdependenţa, imitaţia, care, fără corectivul rasei, ar uniformiza totul tinzînd spre universalitate.

Se introduce apoi în discuţie celălalt factor care limitează esteticul şi care apare la Lovinescu sub forma noţiunii de timp sau de spirit al timpului : „conceptul estetic este nu numai produsul capacităţii estetice a unei rase ci şi al unei epoce ; factorul timpului intervine cu o acţiune, a cărei forţă creşte în decursul istoriei, pînă a deveni, în zilele noastre, precumpănitoare“ [21]. Şi Lovinescu reia ideile sale cu privire la sincronism, configurat acum, după cît se pare, mai mult în sens de spirit al veacului, de *saeculum* [22] şi exemplificat pe larg cu date istorice. Faptul este din nou semnificativ pentru incertitudinea cu care e întrebuinţat conceptul de sincronism, cînd ca produs al interdependenţei şi al imitaţiei, cînd al unui spirit al timpului.

Rezultat prin urmare din colaborarea capacităţii de adaptare specific naţională cu influenţa epocii, „din moment ce nu mai este expresia rasei noastre şi mai ales a epocei noastre“, esteticul constituie „o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea intuiţiei estetice, pe calea sensibilităţii, ci numai prin studiu, pe cale intelectuală“ [23]. De aici reiese că, respins dintr-un punct de vedere, caracterul închis, impenetrabil al culturii e admis dintr-altul.

Reluînd la un moment dat unele teorii ca aceea a lui Spengler despre evoluţia ciclică şi ireductibilă a culturii, Lovinescu se pronunţă din nou împotriva lor şi precizează că „ne-am pus pe terenul penetrabilităţii culturilor cu reducerea însă la unitate specifică prin puterea de asimilare şi adaptare a rasei“. Chiar esteticul se poate înscrie pe o asemenea orbită, întrucît, „element esenţial al culturii, e şi el capabil de a evolua, de a se interpenetra, de a se prelucra şi de a se fixa apoi în formule mai mult sau mai puţin definitive, care constituie fizionomia estetică a unei civilizaţii, a unei epoce“ [24]. Ceea ce este important de remarcat, arată Lovinescu, este impenetrabilitatea acestor formule nu din punct de vedere intelectual, ci emotiv : „Incapacitatea noastră, nu de a concepe ci de a retrăi sufleteşte altă formă de viaţă decît cea a noastră, dictată şi de imperativul etnic dar, mai ales, de imperativul timpului, — această incapacitate se agravează şi mai mult în materie de artă pînă a deveni totală în poezie“ [25]. Aici e punctul de pornire al tuturor obiecţiilor şi reticenţelor cu care Lovinescu întîmpină ideea durabilităţii şi mai cu seamă a permanenţei capodoperelor.

Atitudinea o întîlnim cu vreo cinci ani înainte de *Mutația valorilor estetice* într-un articol al lui Zarifopol, *Clasicii* [26], dar este în afara oricărei îndoieli că ideile lui Lovinescu sînt și mai vechi și mai organice. Nu e prima oară și nu va fi nici ultima, cînd face el procesul valorilor revolute, iar argumentele cu care vine se resimt favorabil de implicarea lor într-o viziune sistematică solid constituită.

Partizanul modernismului suspectează, ca și Zarifopol, admirația față de clasici de ipocrizie sau prejudecată, transmisă pe calea instrucției și a tradiției consolidate. În realitate, sensibilitatea noastră nu mai are acces la operele trecutului deoarece „odată cu timpul, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică; firele directe ale intuiției estetice rupîndu-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă chiar semnificația decît ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, pe ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație" [27].

În lumina acestor considerații analizează Lovinescu rezistența poemelor homerice. Motivele „existenței unei impermeabilități între noi și antichitate" [28] sînt mai întîi de ordin etic sau, cum se exprimă criticul: „Nu punem deocamdată chestiunea pe valoarea de sugestie verbală a poeziei homerice, de o importanță precumpănitoare, dar despre care vom avea să ne ocupăm mai tîrziu, considerînd-o în generalitatea ei, ci rămînem numai pe terenul cuprinsului emoțional al poemelor" [29]. După ce, cu ani în urmă, se delimitase de fatalismul tragediei antice care răpește omului posibilitatea liberului arbitru, Lovinescu incriminează acum intervenția zeilor în acțiunile umane: „După cum eroul tragic este o victimă a fatalității, eroul epic este o păpușă în mîinile zeilor". Din această cauză „lumea homerică rămîne, de fapt, o lume cu totul streină, pe care o putem înțelege, raportîndu-ne la epocă, la oameni, dar nu și simți. Întrucît zeii se amestecă în acțiunile omenești, nu numai divinul e pogorît, dar și umanul e înjosit" [30].

Desigur, criticul ține să sublinieze apăsat că „nu e /.../ în discuție degradarea poemelor homerice din marea lor situație reprezentativă, ci numai obligația de a le examina și din punctul

nostru de vedere, al sensibilității moderne, al idealurilor noastre morale, al valorilor noastre psihologice" [31].

Lovinescu înțelege însă limpede că obiecțiile de acest ordin nu sînt hotărîtoare : „S-ar putea totuși obiecta antinomia poziției unui critic estetic, făcînd asupra unei opere de artă rezerve de ordin moral" [32]. Lucrurile nu stau însă mai bine nici în planul estetic al valorii expresive a poemelor homerice : „Pentru moderni poezia homerică nu poate avea decît o valoare noțională ; întregul element sugestiv, întregul zăcămînt emoțional de reziduuri ancestrale pe care-l are orice limbă și pe care trebuie să-l fi avut cu deosebire o limbă proaspătă ca limba elenă, cu imagini și metafore vii încă, legate prin aderențe multiple în senzație, întreagă această sevă bogată, colorată care circula în poezia homerică a dispărut pentru totdeauna, pentru necunoscător ca și pentru cel mai adînc cunoscător al limbii și civilizației elenice" [33].

Iată de unde ajunge Lovinescu la concluzia că operele antichității nu sînt decît niște fosile [34] ale unei sensibilități de mult dispărute în vreme ce „scriitorii moderni sunt, principial, mult mai reali, mai vii, numai prin faptul consonanței sensibilității lor cu sensibilitatea noastră", încît „se poate chiar afirma că nu există decît literatura modernă" [35].

Prestigiul operelor clasice se bazează pe vechimea existenței lor și pe consensul quasi unanim al veacurilor, dar criticul e de părere că selecția nu s-a făcut valoric ci întîmplător [36], pentru ca apoi totul să rămînă pe seama prejudecății atotputernice, dînd impresia unui acord desăvîrșit între conștiințele critice. Lovinescu găsește de aceea cuvinte aspre la adresa învățămîntului care întîrzie nepermis de mult să se sincronizeze cu actualitatea momentului estetic. „Școala nu trebuie, totuși, privită ca o necropolă și, oricît și-ar trage prezentul puterea din trecut, ceea ce ne interesează în primul rînd e acest prezent, singurul, pe care-l putem înțelege și trăi" [37]. O îndrumare contrară a învățămîntului literar e de natură să ducă la rezultate dintre cele mai primejdioase : „Prin lipsa unei concepții evolutive a literaturii, prin fixarea interesului estetic pe niște poziții de mult depășite, în loc de a deveni o auxiliară utilă și inițiatoare, cartea de literatură română a devenit un dușman al literaturii ; de la profesorul format în schemele moarte ale trecutului, anacronismul estetic se perpetuează mai departe în generațiile ce vin, lipsite de orientare față de tendințele noi și de adaptare la contemporaneitate" [38].

Dar trecînd peste asemenea foarte interesante concluzii practice, ceea ce trebuie reținut în primul rînd este ideea că perisabilitatea estetică a operelor clasice se datorește alterării cu timpul a valorilor de sugestie ale expresiei literare, altfel spus, degradării funcției sugestive a limbajului artistic în funcție pur noțională, mai ales că această idee este, cum vom vedea, și foarte modernă [39].

Înainte de a încheia e necesar să mai stăruim încă asupra principalilor factori care limitează esteticul, rasa și timpul, și asupra dialecticii lor. Ei nu par la prima vedere echivalenți, ci subordonați unul altuia. Cea mai cuprinzătoare sferă de acțiune revine timpului, înlăuntrul căruia intervine rasa și, în aceeași epocă, un concept estetic se diferențiază prin rasă. Dar aceeași rasă are un concept estetic variabil în și prin timp. De aici rezultă că relația dintre cei doi factori se stabilește după unghiul de vedere din care privim : sincronic, rasa se subordonează timpului, diacronic timpul se subordonează rasei sau, altfel spus, conceptul estetic se diferențiază : în timp prin rasă și în rasă prin timp. Avem de-a face deci cu o diferențiere orizontală și cu alta verticală.

În fine, după ce abandonase prima diferențiere sau limitare a esteticului, cea care se săvîrșește prin individ, Lovinescu se întoarce la ea pentru a aduce limpeziri dintre cele mai prețioase. „În afară de considerațiile de mai sus, scrie el, plăcerea estetică mai variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ, în sînul aceluiași popor și al aceleiași epoci". Întrucît „conceptul frumosului este o creație individuală pe măsura capacității estetice a fiecăruia", estetica s-ar pulveriza „în principiu în tot atîtea estetici cîți indivizi sunt : punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne importantă" [40].

Dar nici individul nu constituie ultima treaptă a variabilității esteticului, ci, după convingerea mai veche a lui Jules Lemaître, diferitele momente ale vieții lui spirituale care corespund necontenit altor și altor situații schimbate. Am spune deci că individul este el însuși un element variabil asupra căruia se repercutează direct efectele unei conjuncturi sau ale unui context în permanentă mobilitate. Iată de ce „o operă de artă ne poate place mai mult azi și mai puțin mîine ; o carte mai mult la o primă lectură decît la a doua și invers ; într-o astfel de variabilitate, intervine de cele mai multe ori dispoziția momentului în nici o legătură cu obiectul estetic ; dar, în afară de acest element arbitrar, variațiile pot fi dictate și de evoluția normală a gustului estetic al individului,

evoluție determinată de experiență, de exercițiul continuu, de vîrstă, căci una admirăm la tinerețe și alta la bătrînețe" [40].

Se pot oare depăși, în vreun fel sau altul, aceste situații mai mult sau mai puțin incontestabile, pentru a se asigura reflecției și discuției estetice o posibilitate oarecare, fie ea cît de mică ? Lovinescu crede că da.

b. Constatînd mai întîi că, spre deosebire de alte valori, esteticul nu are o funcție socială închegată limpede în jurul unui interes practic imediat, „n-a ajuns încă un imperativ al existenței sociale, ci e lăsat în voia percepției individuale" [42], criticul consideră totuși necesar a face abstracție de „pulverizarea valorilor estetice după capacitatea de percepție a indivizilor" [43], pentru motivul „că nu ne interesează particularul ci numai generalul" [44]. Și Lovinescu scrie în continuare : „Pe deasupra esteticii individuale se desprinde estetica unei societăți date" [45].

Afirmația îl face atent însă, numaidecît, asupra semnificației destul de labile (pentru el) a noțiunii de societate. „Ce înseamnă de pildă o societate ? O societate, în înțelesul burghez al cuvîntului, de avere, de situație, de naștere, sau chiar de cultură, formează oare de la sine, o «societate» al cărei primat estetic trebuie recunoscut ?" [46] Explicația pe care o dă Lovinescu este pertinentă și verosimilă. Conceptul estetic nu e opera societății întregi și cu atît mai puțin a acelei „societăți bune" pe care criticul o ironizează usturător pentru aerul de superioritate ce marchează de obicei o mare suficiență artistică. „Arta este o funcție a creatorilor de artă și se adresează la început unui strict nucleu de oameni capabili să o guste și să o urmărească cu simpatie în evoluția ei. Numai cu timpul cercul înțelegerii «simpatice» se lărgește pentru ca, în curînd, formula nouă, revoluționară, să devină expresia unei societăți, onorată cu ea. Nu publicul formează gustul estetic al artiștilor, ci artiștii formează, modelează publicul" [47].

Teoria lui Lovinescu e menită să explice neînțelegerea și rezerva inițială cu care sînt întîmpinate toate noile mișcări și tendințe literare sau artistice. Faptul s-ar datora deci caracterului conservator al gustului estetic al publicului față de acela revoluționar prin definiție al artiștilor. Ideea a mai fost folosită de critic în tinerețe, cînd, pe urmele lui Hennequin, a susținut că nu artistul este produsul mediului, ci, invers, cel dintîi îl modelează pe cel din urmă [48]. Bineînțeles, mediul e luat aici numai în accepția sa socială. Dar

chiar numai în aceste limite problema e privită unilateral, întrucît, dacă relaţia stabilită de Lovinescu este neîndoielnică, tot atît de reală este şi relaţia inversă, cu deosebirea că, în vreme ce una se manifestă direct prin înrîuriri de cultură, cealaltă lucrează în mod difuz şi infinitezimal sub forma unui determinism istoric pe care Blaga îl compara odată foarte nimerit cu presiunea aerului, enormă dar insesizabilă [49].

Putem zice altfel că artiştii asimilează anumite latenţe sociale şi apoi le relevă în forme proprii, de unde surpriza cu care îi înregistrează la început publicul larg. Educaţia estetică se desfăşoară atunci de la noile forme estetice spre public, zdruncinînd inerţia unui gust devenit, între timp, insuficient. De la artistul individual, noutatea e îmbrăţişată de un prim cerc de artişti congeneri sau de consumatori cu afinităţi elective între ei, pentru ca, ulterior, mai repede sau mai tîrziu, mai uşor sau mai greu, ea să se impună în planuri tot mai largi cuprinzînd societatea întreagă. Desigur că acest proces cu o dialectică extrem de subtilă nu ajunge totdeauna la ultimul său termen. Condiţia esenţială este validitatea estetică a inovaţiei şi această validitate nu se realizează prin abolirea totală şi brutală a legăturilor cu tradiţia, ci printr-un compromis abil şi inteligent. Iată de ce tuturor marilor artişti înnoitori li se descoperă cu timpul înaintaşi şi inspiratori.

Deşi pe o singură latură a chestiunii, mult mai complexă în viziunea actuală, a sociologiei artei de exemplu, Lovinescu are deci dreptate. Depăşind prea strîmtul cadru individual al esteticului, teoreticianul mutaţiei valorilor se opreşte la planul social, văzut într-un dinamism continuu de la cercul iniţial al artiştilor, uniţi prin ideal şi concepţie estetică, la publicul larg, cu element plastic şi conservator al relaţiei. Variaţia individuală a frumosului nu interesează, întrucît pe ea nu se poate ridica nici o estetică, dar nici — singura posibilă totuşi — o istorie a esteticii, sau cum zice Lovinescu : „Nu ne interesează în nici un fel sentimentul estetic al unui public sau individ nespecializat artistic ci numai cel al artiştilor ce-l realizează într-o artă anumită şi al nucleului limitat la început de oameni ce-l împărtăşesc şi apoi al societăţii mai largi care-l adoptă, constituind astfel formula estetică a unei generaţii, a unei epoci, a unei civilizaţii“ [50].

Tot astfel nu concepe criticul să ţină seamă cu atît mai puţin de variaţiile după moment ale frumosului. Convins de putinţa unei istorii a esteticii, sau, mai exact, a sentimentului şi a conceptului estetic, Lovinescu observă pe drept cuvînt că istoria nu studiază

niciodată evenimentele politice, economice etc. în recepția lor individuală, ci numai în implicațiile generale. Cu alte cuvinte, nu numai teoretic, dar și istoric discuția nu e posibilă decît de la un anumit grad de generalizare în sus.

Din această pricină nici o istorie a esteticului „nu se ocupă cu variațiile individuale ale sentimentului estetic, determinate de cauze momentane și arbitrare, ci numai cu expresia generală a unei epoci, a unei civilizații" [51].

Admițînd posibilitatea unei minime generalizări, Lovinescu se expune însă unor obiecții legitime care tind să pună sub semnul întrebării îndreptățirea relativismului său estetic. Nu anticipăm acum aceste obiecții, ci reținem numai că într-adevăr relativismul lovinescian este el însuși relativ, sau, dincolo de jocul de cuvinte, este o concepție moderată și echilibrată care respinge punctele de vedere extreme, din perspectiva aceleiași lucidități moderne pe care am mai remarcat-o. Fixat în cadre nici prea strîmte nici prea largi, esteticul constituie un concept mobil a cărui istorie poate fi studiată. Limitat de rasă și timp, dar nu și de variațiile individuale întrucît nu sînt caracteristice, el evoluează sub aspect istoric prin transformări bruște, prin soluții de continuitate cum îi place criticului să spună, sau cu un termen mai „științific" prin mutații. Aceste mutații nu aparțin unui frumos în sine, inexistent, ci evoluției sensibilității estetice a publicului consumator de artă. Valoarea estetică este, prin urmare, la Lovinescu strîns legată de sensibilitatea în care se răsfrînge. Ea este o „creație a spiritului omenesc, fără existență obiectivă" [52]. Dependența valorii estetice de gustul contemplatorului sau receptorului de artă conduce la un subiectivism axiologic radical care generează și el la rîndul lui o mulțime de obiecții pe care va trebui să le analizăm.

c. Deocamdată însă urmează să avem în vedere mai întîi propriile obiecții ale criticului cu care el întîmpină cealaltă poziție extremistă și anume obiectivismul și absolutismul estetic, întruchipat la noi în sistemul destul de baroc, dar și de original al lui Mihail Dragomirescu, autorul „științei literaturii".

Prefigurată în texte numeroase sub forma celei mai usturătoare ironii, atitudinea lui Lovinescu față de teoria capodoperei devine explicită și definitiv argumentată în *Istoria literaturii române contemporane*. Mai întîi, în volumul consacrat evoluției criticii literare, lipsa de valabilitate a sistemului dragomirescian e

demonstrată prin proba confruntării cu practica analizei literare. Semnalînd erori și confuzii regretabile în comentarea micului lied eminescian *Somnoroase păsărele*, Lovinescu e în drept să încheie necruțător : „Cu astfel de rezultate, existența unei estetici integrale nu se poate legitima“ [53]. Polemic, procedeul criticului este viguros și convingător, la o analiză mai rece trebuie recunoscut însă că, în general, nu putem face vinovat un sistem teoretic pentru aplicarea lui neîndemînatică de către cineva lipsit de corectivul simțului comun și mai ales de elasticitatea necesară oricărei operații pe viu.

Mai eficientă este critica lui Lovinescu atunci cînd se fixează chiar asupra ideilor în sine ale „științei literaturii“. Rezumînd poziția preopinentului său la scoaterea categorică a operei de artă din cauzalitatea reprezentată de timp, loc și autor printr-o rupere a personalității artistului de personalitatea sa umană, criticul remarcă evidenta exagerare a unei atari concepții, [54] afirmînd tocmai dimpotrivă relația artei cu psihologia creatorului și, în fine, cu atmosfera mediului și a epocei în care se naște. Respingînd exagerarea metafizică și artificială a lui Dragomirescu, Lovinescu plasează opera de artă la intersecția celor mai diverse înrîuriri și concede chiar asupra însemnătății cercetării acestor înrîuriri pentru cunoașterea fenomenului estetic, desigur, fără a-l valorifica prin ele.[55] „Ca orice creațiuni omenești, operele de artă trăiesc în timp, spațiu și cauzalitate și sînt semnul estetic al unor civilizații, al unor momente istorice, pe care nu-l putem descifra decît prin studiul acelor civilizații, al acelor epoci, al acelor momente istorice : numai la fascicolul de lumină al acestui studiu, putem pătrunde înlăuntrul marilor creațiuni literare ca *Iliada* sau *Divina Comedie*.“ [56] Or, cum factorii care influențează creația se modifică necontenit istorește, și frumosul ca unică finalitate, specifică din punct de vedere artistic, se află într-o continuă mobilitate, mai cu seamă că nu numai producerea, dar și aprecierea lui este în funcție de o anumită perspectivă bine definită în timp și spațiu.

Situarea operei artistice în cadrul unui determinism cert este astfel motivul esențial al relativității valorilor estetice, deoarece nu există un frumos în sine, ci numai unul în dependență de condițiile în mijocul cărora se produce și este valorificat : „*Știința literaturii* a bunului nostru amic d. Mihail Dragomirescu, scria cu ironie Lovinescu în 1926, ne învață că există un frumos absolut, metafizic, pe care noi, mărturisim, n-am avut ocazia de a-l cunoaște ca pe o realitate. Noi, dimpotrivă, nu recunoaștem în frumos decît

una din multiplele creaţiuni ale sufletului omenesc : nu există deci un frumos absolut ci o serie de forme ale frumosului încarnînd diferitele concepţii estetice ale generaţiilor ce se succed" [57].

Sursa teoretică a relativismului estetic lovinescian este deci concepţia axiologică deterministă, după cum sistemul adversarului său izvorăşte dintr-o contestare radicală a oricărei contingenţe a valorilor artistice. Deşi mai aproape de adevăr, Lovinescu cade totuşi, din exces de zel şi din pasiune polemică împotriva sistemului în general, deşi el însuşi nu-l poate evita, în exagerări nu întotdeauna justificate de determinismul în sine. Autorul *Mutaţiei valorilor estetice* trage ultimele consecinţe dintr-o premisă incontestabil judicioasă, împingînd un relativism necesar spre perspective primejdioase care pot anula la un moment dat însuşi conceptul de artă. Desigur, criticul respinge pulverizarea individuală a conceptului estetic şi optează pentru oarecare generalizare, atîta cît istoria să poată deveni posibilă. Teoria, adică estetica, i se pare un exces, întrucît duce la pierderea viziunii istorico-dialectice, ca în cazul sistemului lui Mihail Dragomirescu.

Refuzul lui Lovinescu de a transcende totuşi optica istorică, limitată la o realitate concretă, directă şi aproape cotidiană, se uneşte în chip firesc cu incapacitatea de a înţelege şi admite conceptul de general-uman. Între relativismul lovinescian şi absolutismul dragomirescian, există totuşi un drum al adevărului pe care nu-l poate garanta deplin decît o concepţie fundamental dialectică şi cu adevărat ştiinţifică, bazată pe realităţile indiscutabile ale istoriei artei, ale filozofiei culturii şi ale sociologiei gustului estetic.

Reprezentînd în evoluţia spiritului critic românesc precum şi a gîndirii noastre estetice un corectiv al sistemului lui Dragomirescu, cu toate că generată în primul rînd de necesităţi istorico-literare, teoria mutaţiei valorilor estetice a creat condiţia adevăratei rezolvări a problemei în generaţiile care au urmat. Nu numai Tudor Vianu, dar chiar şi G. Călinescu, care îşi însuşeşte scepticismul cu privire la posibilitatea esteticii ca ştiinţă, va respinge cu argumente originale, pe care le vom cîntări la vremea lor, neîncrederea lui Lovinescu în durabilitatea valorilor. Relativismul a însemnat astfel o etapă necesară în istoria cugetării estetice româneşti, încît dincolo de importanţa sa teoretică, amendabilă şi amendată de posteritate, el are şi una istorică ce nu poate şi nu trebuie să fie subestimată, întrucît prezenţa în istorie nu o aduce cu sine în mod automat

simplul fapt de a figura în cronologie, ci, cu siguranță, un resort mult mai adînc care ține de secretul acelei selecții naturale numite contemporaneitate.

d. Nu numai practic, prin cultivarea, uneori, a impresionismului de inspirație franceză, dar și teoretic, relativismul criticii lovinesciene este foarte vechi. În niște *Notițe critice asupra criticii noastre,* publicate în al doilea volum al *Pașilor pe nisip,* întîlnim o distincție semnificativă între două genuri de critică : critica absolută și cea relativă. Preocupată exclusiv de aprecierea valorii estetice a operei de artă, cea dintîi e desigur legitimă : „A te întreba dacă opera e frumoasă sau nu e a-ți pune adevărata întrebare cardinală pe care se reazimă estetica" [58]. Din păcate însă dificultatea e că „pînă acum nu avem idei cu totul sigure în ceea ce privește aceste concepte superioare, pe care în mod general le simțim instinctiv aproape cu toții, totuși nu fără nenumărate nuanțe, de care trebuie să se țină seamă. Uneori aceste nuanțe sunt atît de simțitoare încît ceea ce e alb, pentru mine, poate fi negru pentru altcineva" [59].

Pentru asemenea motive, Lovinescu conchide : „Așadar critica în loc de a ne vorbi de Frumos, ar putea mai bine să ne vorbească de frumos. Acesta e mai aproape de noi și îl simțim cu toții" [60].

Care este însă modul de a judeca o operă de artă al acestei critici relative ? „Fără a pierde din vedere punctul de vedere estetic, care e cel mai important, se mai poate ține seamă și de momentul precum și de toate împrejurările în care se produce acea operă de artă. Prin aceasta, critica nu încetează de a fi estetică, căci atunci ar înceta de a fi critică. Ea primește în sînul său și alte elemente ce sînt legate de timp și de loc. Pentru aceea chiar se și numește că e relativă" [61].

E vorba prin urmare de o „localizare a criticii", cum zice Lovinescu, la nivelul și cerințele unei literaturi în formație, cum e a noastră. „Această localizare a criticii provine din rolul activ pe care-l joacă critica într-o literatură. De acest rol trebuie să ne ocupăm ținînd seamă de condițiile în care trăiește literatura noastră de azi". [62]

Se vede cu ușurință cît de mult se apropie criticul de conceptul relativismului de mai tîrziu, chiar dacă ideile de acum servesc

altor intenții, în primul rînd justificării stadiului incipient al literaturii române prin circumstanțe istorice și sociale.

Adevăratul înțeles al criticii relativiste lovinesciene apare limpede odată cu inițierea în 1915 a seriei de „revizuiri literare", prefațată prin cîteva idei care merită a fi reținute. Criticul pornește de la definirea conștiinței literare ca o totalitate de idei „reçues", transmise prin prestigiul vechilor valori sau, în bună măsură, prin influența școlii : „Cele mai multe dintre ideile noastre literare pornesc din cărțile de lectură, din antologiile copilăriei și din gura dascălilor prăfuiți ai provinciei" [63]. Neexaminate în lumina propriei sensibilități, aceste idei devin neîntîrziat niște prejudecăți : „Sămînța aruncată și uitată răsare în mlădițe ce se înalță, fără să ne dăm seama. După un răstimp ne aflăm în fața unei întregi vegetații, pe care o numim «conștiință literară». E o conștiință însă, asupra căreia n-avem nici o răspundere deoarece e pornită din germenul altora. Sufletul nostru nu i-a dat decît pămîntul tînăr și priincios" [64].

Ivindu-se mai tîrziu, spiritul critic se exercită asupra ideilor noi, lăsîndu-le neatinse pe cele vechi. Aceasta dă naștere în fiecare dintre noi la un fel de conștiință bivalentă : „De o parte avem deci un mare număr de idei primite pe de-a-ntregul fără control și mistuire, de formule, de admirații nelegitime, de prejudecăți literare, cu o viață obscură dar puternică ; iar pe de alta, adevărate convingeri cîștigate dintr-o strădanie proprie" [65].

Pornind de la această constatare, Lovinescu consideră că deoarece „și în literatură valorile se schimbă !" „e vremea unei revizuiri" [66] pentru a pune de acord întreaga noastră conștiință literară cu modul actual de a înțelege și de a simți, cu ritmul viu al contemporaneității. E desigur în gestul criticului un act de demistificare ce trebuia să se lovească inevitabil de tot atît de inevitabila inerție a spiritului omenesc. Și Lovinescu o simte și o previne scriind : „Se va zice poate : — Impietate ! Nu, nici o impietate. Am destul simț istoric. Cunosc legătura dintre literatură și vreme. Dar tocmai pentru că lucrurile omenești sunt legate de vreme, să facem ca și ideile noastre de azi să răspundă vremilor de azi : — să răspundă perilor noștri cărunți și nu buclelor blonde ale copilăriei" [67].

Nu încape nici o îndoială asupra sensului pe care criticul îl dă revizuirilor și totuși, profitînd de realitatea certă a refacerii formale a ediției de *Critice*, răuvoitorii au folosit imediat ambiguitatea termenului pentru a-l răstălmăci în scopuri de compro-

mitere și denigrare. „Echivocul titlului de «revizuiri», exploatat și de rea credință în interesul luptelor literare a lăsat impresia că nu e vorba de o revizuire a valorilor curente ale conștiinței publice și rînduirea lor pe o nouă scară după realitățile momentane și evoluția esteticului ci de revizuirea unor judecăți individuale"[68]. Zadarnic a revenit Lovinescu asupra adevărului, refrenul revizuirilor a intrat impasibil în textul cupletelor humoristice din grădinile de vară[69] și ni s-a transmis astfel pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios.

Faptul nu mai pare astăzi altceva decît ceea ce a fost, adică o injustiție polemică malițioasă care se elimină de la sine într-o conștiință lucidă și obiectivă. În realitate „ideea de «revizuire» reprezintă în sine o prefigurație a mutației valorilor estetice, în care formele expresiei sunt variabile după epoci și concepții momentane determinate de congruența unor factori multipli, de temperatura morală a timpului"[70].

Revizionismul critic lovinescian, înțeles în acest fel corect, se confundă, în fine, cu respingerea sistemului absolutist al lui Mihail Dragomirescu și ajunge să se constituie definitiv în teoria mutației valorilor și a inexistenței unei estetici generale: „Nereprezentînd valori absolute ci numai valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei; nu există o știință a literaturii ci o istorie a literaturii, care n-o cercetează prin raportare la un imuabil ideal estetic, ci prin raportarea la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce au determinat sensibilitatea estetică a acelui moment"[71].

Rolul istoriei literare, sau al criticii istorice cum o numește alteori Lovinescu, apare astfel stabilit: a judeca valorile trecutului în lumina principiului relativității istorice și a le preciza în consecință caracterul reprezentativ, cînd există, căci cel estetic nu mai poate fi în orice caz perceput, întrucît nu ne mai apropiem de trecut pe calea sensibilității, evoluate între timp, ci pe calea cunoașterii intelectuale.

Care este însă situația criticii sincronice din punct de vedere relativist? Modul său de a se subordona mutației valorilor estetice este specific. Fiind prin natura ei refractară la încercările de înnoire și de dezadaptare a unei sensibilități formate, critica sincronică este în schimb complice cu formula estetică a epocii sale, pe care o servește și o reprezintă. De aici caracterul său fatalmente partizan și prin urmare caduc. „Că în ea nu zace sîmburele eternității, e în-

săşi problema relativităţii ce mişeşte îndărătul tuturor ecuaţiilor spirituale ale omului ; ca şi arta şi solidară cu dînsa, critica poartă în ea toate stigmatele caducităţii" [72].

În această situaţie, se înţelege de la sine că verdictul criticii sincronice nu poate fi suficient pentru o judecată definitivă. „Deasupra criticii sincronice, scrie de aceea Lovinescu altundeva, se suprapune critica tardivă a revizuirii valorilor, într-o perspectivă mai îndepărtată. Critica nu mai iese din primul contact cu opera de artă : contact violent ce deformează. Anii răcesc entuziasmul ; împrăştie însă şi o lumină mai uniformă. Ne înflăcărăm mai puţin ; înţelegem mai bine. Pierdem în sensibilitate ; cîştigăm în siguranţă şi pătrundere. Din dinamică, critica devine statică. Nu e o armă de luptă în serviciul unei formule noi, ci un instrument optic de preciziune" [73].

Revizuirile din perspectivă istorică sînt aşadar un corectiv necesar al criticii sincronice, supusă firesc mutaţiei valorilor din cauza complicităţii cu epoca. E totuşi de observat că Lovinescu a ştiut să iasă în întîmpinarea formulelor noi de artă prin practicarea unei critici moderne şi promovînd modernismul, adică anticipînd foarte adesea asupra sensibilităţii epocii. De altfel consonanţa sa estetică nu viza, cum am arătat, societatea în întregimea ei, ci numai acele cercuri artistice din mijlocul cărora se naşte întotdeauna unanimitatea de mîine. E şi modul în care opera sa critică şi-a asigurat supravieţuirea.

În revizuirile lovinesciene trebuie să vedem pe de altă parte încă o expresie a setei caracteristice criticului de certitudine. Cum atitudinea de bază o constituie istorismul, înţelegem de ce, chiar făcînd critică de cea mai stringentă actualitate. Lovinescu şi-a intitulat volumele decisive *Istoria literaturii române contemporane* şi nu altfel. Dăruit cu trup şi suflet voluptăţii de a discerne valorile *in statu nascendi*, criticul aspira în taină la condiţia de obiectivitate şi siguranţă a istoriei literare.

Relativismul său nu încurajează deci diletantismul impresionist şi instabilitatea capricioasă a judecăţilor, ci argumentează necesitatea înţelegerii istorice. În acest sens, marea stimă a lui Lovinescu pentru autoritate şi certitudine îl făcea să descopere pînă şi în opera critică a lui Maiorescu pilde semnificative de revizuire a judecăţilor din perspectivă istorică. „Căci ce înseamnă judecăţile, cu care se exprimă despre scriitorii contemporani, legîndu-i doar de timpul activităţii lor ? Ce înseamnă prefeţele ediţiilor lui succesive,

în care revine asupra unor nume, dacă nu sentimentul relativității valorilor estetice ?" [74]

Și acum o ultimă întrebare : cum se împacă relativismul cu încrederea în misiunea criticii ? Pornind chiar de la concepția lovinesciană au fost glasuri care au contestat utilitatea operației de discernămînt al valorilor. Replica a venit categorică și neașteptată : „Concepția relativistă a valorilor estetice implică, dimpotrivă, utilitatea criticii : arta fiind o valoare evoluabilă, criticul, alături, de altfel, de artiști, ajută la determinarea acestei evoluții" [75]. Soluția e, să recunoaștem, caracterizată încă o dată prin luciditate, fixînd criticii un rost realist și eficient.

Strecurat astfel printre paradoxuri și obiecții mai mult sau mai puțin îndreptățite, relativismul estetic al lui Lovinescu se dovedește în ultimă instanță o concepție foarte modernă, cel puțin în domeniul criticii unde excesele teoretice sînt echilibrate prin gust și prin contactul direct cu materia vie a operei literare. Discutabilă sub anume aspecte în estetica generală, mutația valorilor este în critică o necesitate.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

3. CONCESII ŞI NUANŢE OBLIGATORII

a. Despre Eminescu şi modernitatea clasicilor

b. Variaţii pe tema „operei deschise"

a. Revenind în planul teoriei, mai rămîne de adăugat un fapt foarte important : relativismul estetic al lui Lovinescu nu este numai moderat, întrucît admite putinţa unei oarecare generalizări, dar şi concesiv în cîteva cazuri supreme. Unul dintre acestea este Eminescu, faţă de care criticul a nutrit întotdeauna o mare admiraţie : „De cînd ţin o carte în mînă, va mărturisi el odată, personalitatea rară a lui Eminescu m-a covîrşit" [76].

Încă din *Mutaţia valorilor estetice*, marelui poet i se rezervă o situaţie de excepţie. Valoarea lui „nu e numai istorică ci şi actuală, şi, probabil, şi viitoare" [77]. Cu toată sensibilitatea lui „puternică, zguduitoare prin intensitatea ei" şi cu toată forţa de expresie „incomparabil superioară celei a tuturor poeţilor de dinainte" [78], „nu totul a rămas /... / intact chiar şi în partea cea mai bună a operei marelui poet ; multe cuvinte s-au şters, dulcegăria de romanţă nu se menţine decît fie prin muzicalitate, fie prin prestigiul poetului" [79]. Şi totuşi poezia eminesciană continuă să trăiască.

Pe bună dreptate Lovinescu se întreabă : „De unde vine această forţă incontestabilă ?" şi răspunde : „Ea nu vine, cele mai adese, din imaginea absentă sau fără noutate, nici din sensul lor psihologic, ca în versurile lui Corneille, de pildă, ci din asociaţii de cuvinte, care trezesc ecouri nesfîrşite, fie prin înţelesul lor combinat, fie prin simpla înşiruire de sonorităţi" [80]. Secretul rezistenţei lui Eminescu trebuie căutat deci în forţa de sugestie a poeziei sale. „Roasă de o vastă literatură de imitaţie, valoarea de sugestie a expresiei eminesciene subsistă, totuşi, în linie generală, neatinsă după cincizeci de ani ; prin trecerea timpului ea se încarcă poate pentru

generațiile ce vin de sugestii noi, trezite și de cultul eminescian ce a făcut din marele poet aproape un mit. Oricum, în poezie, Eminescu rămîne prima noastră valoare pozitivă cu adînci rădăcini în sensibilitatea actuală" [81] și, putem continua noi, prima excepție de la teoria mutației valorilor estetice.

Limpede și definitiv se va exprima criticul în cadrul unei puțin cunoscute și amintite anchete despre *Actualitatea lui Eminescu*, organizată de revista *Viața literară* în 1933. Observînd mai întîi faptul că actualitatea poetului, departe de a se diminua, a sporit, Lovinescu scrie : „După ce în volumul VI al *Istoriei literaturii române contemporane* am stabilit principiul mutației valorilor estetice, trebuie să adaug (ceea ce am făcut și acolo incidental) corectivul unui tratament special pentru anumite mari valori literare, ce nu se schimbă cu generațiile și modele, rezistînd înnoirilor și consolidîndu-se chiar cu timpul sub forma unei demnități estetice, pe care nimic n-o mai poate clinti din loc". Nu putem să nu vedem într-o afirmație atît de categorică o abatere de la rigurozitatea inițială a relativismului, o concesie care deschide drumul celor mai contradictorii discuții. Dar criticul ține să precizeze imediat : „Aceasta nu înseamnă că nu sunt anumite părți din Eminescu perimate sau în proces de perimare și că, prin urmare, timpul nu și-a însemnat urma distrugătoare. Dar cu cît aceste elemente ies din actualitate și chiar din posibilitate, soliditatea operei eminesciene este atît de mare, încît totul rămîne în mortarul ei nefriabil, căpătînd și o patină a timpului ce o face venerabilă și intactă în prețuirea generațiilor ce se succed. Fenomenul acesta îl găsim foarte rar, dar îl găsim în definitiv la toate literaturile lumii în cîteva exemplare ce se pot cita" [82]. Și Lovinescu încheie cu convingerea că, în posteritate, Eminescu va avea pentru noi rolul lui Dante.

Dacă pentru genialul creator al *Luceafărului* criticul a manifestat întotdeauna sentimente de prețuire, dragoste și chiar afinitate electivă considerîndu-se înrudit nu numai prin origine geografică și spirituală comună, dar și prin temperament, față de Caragiale s-a exprimat, tot atît de constant, în spirit reticent și prezumțios. Șerban Cioculescu l-a instalat odată tocmai de aceea, printre „detractorii lui Caragiale" [83] și faptul pare să-i fi stîrnit o adevărată iritare [84].

Desigur sînt numeroase textele în care criticul formulează reproșuri nu numai de ordin etic, ci și estetic la adresa operei marelui satiric. Și cu toate acestea se pot cita și locuri în care recunoașterea valorii de creație a teatrului lui Caragiale este în afara

oricărui echivoc. Ne oprim numai la una din mărturiile existente, întrucît aparţine ultimilor ani ai vieţii lui Lovinescu şi priveşte problema din perspectiva durabilităţii estetice. Comparînd fragilitatea compunerilor lui I. Negruzzi cu rezistenţa creaţiei caragialiene, criticul observă caracterul trecător în general al „tuturor operelor scoase din ocazional" şi aminteşte că obiecţii asemănătoare au fost aduse şi celei din urmă. El nu ne mai spune cine e autorul acestor obiecţii, dar noi o ştim foarte bine. Iată însă ce scrie Lovinescu acum (în 1943) : „Pentru a începeni, *Electoralele* lui (ale lui Iacob Negruzzi, n.n.) n-au mai aşteptat însă schimbarea moravurilor politice, pe cînd *Scrisoarea pierdută* trăieşte şi astăzi. Trăinicia, durata, nu stă aşadar în *Copiile* lui *de pe natură*. Săpînd mult mai adînc, Caragiale a dat o expresie de artă, unică, materialului vulgar şi trecător, — pe care I. Negruzzi nici n-a încercat-o ; interesul schiţelor lui în proză şi în versuri s-a risipit, aşadar, înainte ca materialul să fi îmbătrînit. I-a lipsit într-un cuvînt personalitatea artistică — singura care pune pecetea duratei pe tot ce iese din mîna omului" [85].

Şi această concluzie a lui Lovinescu este încă o concesie a sistemului teoretic în faţa realităţii valorii, concesie devenită posibilă prin perspectiva timpului care înlătură, dar şi conservă.

Şi Eminescu şi Caragiale sînt însă scriitori care aparţin totuşi unui trecut nu prea îndepărtat. Deşi se referă uneori şi la generaţii, teoria mutaţiei valorilor estetice angajează în general unităţi de timp mult mai mari. Echivalînd adesea spiritul vremii sau epocii cu spiritul veacului s-ar deduce că secolul e o asemenea unitate suficient de încăpătoare pentru a permite mutaţiilor de sensibilitate răgazul necesar să se producă. Dar, chiar dacă nici secolul n-ar fi deajuns, mai multe mii de ani trebuie să dovedească oricum justeţea sau injusteţea punctului de vedere lovinescian.

Şi totuşi iată că şi în cazul unor scriitori clasici ai antichităţii posibilitatea supravieţuirii estetice nu este exclusă. Comentînd cu numeroase laude *Perşii* lui Eschil, criticul încheia astfel : „Nu cred să se lege de vreo altă piesă o emoţie atît de puternică, de legitimă şi de sănătoasă" [86], iar despre Tacit ale cărui *Annales* le-a tradus cu atîta măiestrie impresiile sînt superlative. Pentru Lovinescu, marele istoric latin „e aproape de sufletul nostru. Prin nervozitatea, prin aprigul lui pesimism cîştigat din privelişte a uneia dintre cele mai cumplite epoce a istoriei omenirii, prin talentul lui patetic şi dramatic, prin structura lui sufletească, el e singurul scriitor modern al antichităţii" şi de aceea „vibraţiile sufletului său deşteaptă

în noi un răsunet mai adînc" [87]. Comentariile sînt de prisos de vreme ce nu începe îndoială că Tacit nu este pentru Lovinescu un clasic prăfuit de bibliotecă, un autor mort, ieşit cu alte cuvinte din circuitul sensibilităţii actuale.

Dar dacă autorul *Germaniei* este „singurul scriitor modern al antichităţii" nu înseamnă de loc că este şi singura valoare rezistentă a erei clasice. Criticul relativist vorbeşte în cuvinte entuziaste şi despre alţii, mai ales despre Horaţiu, faţă de care se simte, ca şi faţă de Tacit, înrudit sufleteşte şi ideologiceşte şi pe care, ca şi pe Tacit, l-a tradus. Caracterizîndu-l drept „expresia cea mai tipică a lirismului şi satirei latine" [88], Lovinescu scrie : „Arta lui Horaţiu continuă a fi obiect de studiu : cuvîntul e plastic, concretizînd ideea abstractă prin imagini şi metafore ; fraza poetică e limpede şi strofa graţioasă şi şerpuitoare. Prin această artă, dar şi prin atitudine sufletească, cu tot artificialul mitologic, cu tot convenţionalul dinastic şi civic, opera lui Horaţiu e vie şi astăzi" [89]. Ceea ce i-a asigurat statornicia este şi atitudinea etică şi filozofică în faţa vieţii : „Acţiunea lui bimilenară e datorită, cu deosebire, acestei calităţi filozofice", scrie Lovinescu dînd impresia unei judecăţi extraestetice care ar duce la concluzia unei supravieţuiri de alt ordin decît estetic, dar tot el precizează imediat fără nici un echivoc : „filozofia lui poate fi un loc comun, dar puţini au simţit mai stăruitor zădărnicia vanităţii omeneşti şi, *mai ales, puţini au sugerat-o în versuri atît de definitive*" [90] (s.n.).

Valoarea nu numai reprezentativă (pe aceasta Lovinescu o conferă şi lui Cezar sau lui Virgiliu) [91], dar şi estetică a unor autori atît de îndepărtaţi în timp este astfel recunoscută indiscutabil. Esteticul, arta, pot înfrînge prin urmare graniţele timpului. A admite aceasta chiar pentru puţine cazuri înseamnă totuşi a crea o breşă în unitatea unei teorii şi a o pune astfel din punct de vedere principial sub semnul întrebării. Mutaţia valorilor estetice devine în cele din urmă, prin caracterul ei limitativ, mai curînd o concepţie critică decît una estetică, ceea ce confirmă încă o dată particularitatea prin excelenţă de instrument de lucru şi nu de speculaţie abstractă a ideologiei literare lovinesciene. Vrem să spunem că ne aflăm în faţa unei concepţii care furnizează criterii de valorificare estetică şi nu a uneia postulînd caducitatea universală a artei. Într-adevăr, punînd accentul pe elementele perisabile ale operei artistice, mutaţia valorilor estetice nu instituie un regim al oricărei opere, ci numai al acelora insuficient de valide din punct de vedere estetic, de vreme ce în anumite împrejurări, în care valoarea întru-

neşte anumite condiţii supreme, admite posibilitatea unor excepţii. Relativismul lovinescian atrage deci atenţia asupra unei anume modificări, reale, a sensibilităţii estetice a consumatorilor de artă şi în consecinţă şi a conceptului estetic, fără a se extinde totuşi asupra oricărei opere artistice indiferent de talentul sau geniul creatorului ei.

Recunoaşterea durabilităţii estetice a cîtorva mari scriitori nu este mai puţin un gest contradictoriu al criticului faţă de substanţa teoriei sale. Rezumîndu-şi-o în 1932, scria : „Existenţa unor lucruri eterne sau aproape eterne, a unor sentimente valabile întregei ere cunoscute a omenirii nu înlătură problema coluziunii şi a mutaţiei" întrucît „nefiind pe bază de pură sensibilitate estetică, admiraţia operelor de artă ale trecutului nu se identifică prin urmare cu plăcerea estetică" [92]. Exemplele date mai sus atestă însă limpede că Lovinescu vizează şi eficacitatea emoţională a unor valori clasice. Acestea nu sînt numai admirate, ci şi gustate estetic de sensibilitatea omului modern.

Punînd însă valoarea în dependenţă de sensibilitatea subiectului estetic, criticul cade într-un psihologism şi, mai mult decît atît, într-un hedonism estetic ale cărui riscuri sînt prea numeroase pentru a le putea înfrunta. Vom reveni desigur asupra lor.

b. Deocamdată însă trebuie să ne întrebăm în ce fel îşi pot asigura operele de excepţie durabilitatea. În această privinţă, criticul are în vedere mai întîi soluţia lui Mihail Dragomirescu.

Căutînd să demonstreze caracterul ştiinţific al esteticii sale prin atribuirea însuşirii de specie oricărei capodopere (ştiinţa nestudiind indivizii), acesta din urmă a imaginat o teorie cu numeroase prelungiri în gîndirea actuală. Capodopera este o specie care nu trăieşte ca individ decît în întruchiparea pe care i-o dă contemplatorul în actul asimilării estetice. „Toţi care şi-o însuşesc, scrie Dragomirescu, o înţeleg în genere *la fel*, dar totuşi *într-altfel*" [93]. Afirmînd plurivalenţa estetică a capodoperei, caracterul inepuizabil al interpretărilor posibile, punctul de vedere este mai mult decît admisibil ; el se înscrie pe linia convingerilor noastre moderne. Un estetician italian contemporan, Umberto Eco, a construit, plecînd de la o asemenea premisă, o admirabilă teorie în cartea sa, devenită celebră, *Opera aperta* (1962) [94].

Eroarea lui Dragomirescu stă în a considera că diversitatea interpretărilor se datorează mai degrabă inegalităţii de recepţie fi-

zică și culturală a contemplatorilor decît virtualităților estetice ale capodoperei. Pe drept cuvînt, Lovinescu nota comentînd optica preopinentului său : „Cu alte cuvinte, însușirea de a fi *specie* nu stă în însăși capodoperă ci în diferitele interpretări și diformări ale ei în conștiința celor ce o contemplă, în albeața de pe ochiul privitorului *Venerei de la Milo* și în vata din urechi a ascultătorului *Simfoniei a IX-a* a lui Beethoven ; în cazul acesta, întrucît se reflectă în chipuri felurite în conștiința tuturor cititorilor, orice producție literară, indiferent de valoare, ar trebui să constituie, în sine, o *specie* și deci o «capodoperă»" [95]. Reproșul e absolut întemeiat ; realitatea trebuie văzută altfel.

Și Lovinescu face apel la teoria lui Lucian Blaga despre „mutațiile funcționale" ale ideilor, expusă prima dată în micul studiu filozofic *Cultură și cunoștință* [96]. Ca și ideile, operele literare cunosc și ele o anumită variabilitate a semnificațiilor lor de-a lungul vremii. Astfel *Don Quijote* „nu mai e satira bufonă a unui defect al unei epoci ci tragedia însăși a omenirii luată în aspirațiile sale cele mai înalte" [97].

Spre deosebire de mutațiile unor idei care angajează adesea modificări radicale de conținut, „mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcțională : conținutul lui *Don Quijote* a rămas același, dar felul interpretării lui a evoluat cu timpul". Se poate conchide deci că „Intrînd în jocul acestor mutații estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive" [98].

Ceea ce nu spune numaidecît Lovinescu, dar o repetă necontenit critica de azi este că tocmai această posibilitate a operei de a adera la cele mai felurite și mai numeroase interpretări e baza longevității sale. Autorul *Mutației valorilor estetice* crede apoi că sensul noilor interpretări e unul atribuit operei și nu conținut de ea. Nu tot așa sînt privite lucrurile și azi. Dimpotrivă se vorbește de virtualitățile operei, de polivalența ei. Criticul ar fi acela care se pricepe să le deștepte din inerția lor și să le pună în lumină prin demonstrații valide sub raport estetic.

Dacă aprofundăm mai mult problema, va trebui să concedem însă că soluția nu poate fi descoperită decît dintr-o dublă perspectivă. Este incontestabil că opera de valoare ascunde profunzimi nebănuite, rezerve latente atît sub aspect estetic cît și filozofic. Lovinescu însuși a remarcat adesea că multitudinea interpretărilor shakespeariene de pildă se datorește bogăției, uneori de-a dreptul

haotice, a operei genialului dramaturg.[99] Criticul român făcea din această observație chiar un reproș în sensul lipsei de unitate clasică, necesară spectacolului dramatic.

Dacă deci virtualitățile operei sînt o realitate de mult constatată, nu ele singure explică totuși pluralitatea diversă a interpretărilor și comentariilor. Teoretic, bogăția de sensuri a unei opere e accesibilă și contemporanilor ei, practic însă e desigur nevoie de timp. Dar timpul nu aduce numai aprofundarea unei cunoașteri orientate în aceeași direcție, ci, de foarte multe ori, și o schimbare a punctului de vedere, a perspectivei estetice sau, cu un termen din fizica relativistă, a sistemului de referință. Introducerea în acest mod a operei, virtualmente „deschisă", în noi contexte sau conjuncturi (structura fiind un caz particular al conjuncturii) estetice, filozofice, culturale în general, sau, apelînd la terminologia filozofiei culturii, în noi ambianțe stilistice asigură operei o varietate interpretativă inepuizabilă. Dialectica operei este infinită deopotrivă cu procesul spiritului uman care o interpretează. Conjunctura schimbîndu-se mereu, disponibilitatea operei este necontenit solicitată din cele mai neașteptate unghiuri de vedere.

Rezultă de aici că Lovinescu nu se înșeală întru totul cînd spune că sensurile noi conferite unei opere nu vor fi existat de la început. Este evident că pentru autorii lor ca și pentru contemporani *Divina Comedie, Don Quijote, Hamlet, Faust* etc., etc. au avut un *anumit* sens, foarte îndepărtat uneori de cele atribuite de noi azi. Bogăția lor ca premisă și noile contexte istorice-culturale, sau, mai exact, noile conjuncturi ale spiritului interpretativ drept condiție au realizat și vor realiza *ad infinitum* „minunea" dezvelirii celor „o mie de fețe" ale capodoperei.

Chiar de nu trage ultimele concluzii din ideea sa (inspirată de Blaga), recunoscînd operelor artistice de seamă aptitudinea unor necontenite mutații funcționale care le îmbogățesc de sensuri tot mai adînci, Lovinescu poate fi și trebuie să fie numărat, alături de M. Dragomirescu (cu rezervele făcute) și de M. Ralea[100], printre precursorii români ai teoriei moderne a „operei deschise".

4. CONFRUNTĂRI TEORETICE ŞI PRACTICE

a. Obiecţii contemporane
b. De la universalism la perspectivism
c. Poziţia esteticii marxiste
d. Mutaţie şi evoluţie
e. Primatul actualităţii

a. Prin poziţia radical opusă pe care o reprezenta, era normal ca unul dintre primii critici ai relativismului lovinescian să fie Mihail Dragomirescu. Consecvent principiilor sale estetice, el constată mai întîi că autorul *Mutaţiei valorilor estetice* „confundă psihologicul cu esteticul" [101], „crede că hedonismul psihologic constituie esteticul" [102]. Printr-o asemenea eroare, Lovinescu se îndepărtează inevitabil de adevăratul statut al capodoperei. Emoţia estetică este cu totul altceva decît o simplă plăcere, o „preferinţă hedonică" [103], ea este rezultatul unei armonii permanente dintre conţinutul şi forma unei capodopere, fapt ce-i asigură o tinereţe veşnică. „El nu înţelege, scrie Dragomirescu, şi nu înţelege sincer, că ceea ce ia drept fenomen estetic nu este decît un fenomen psihologic social, care nu are cîtuşi de puţin a face cu emoţia estetică. Esteticul însă, în puritatea conceptului său, este constituit de simţămîntul (analog cu *certitudinea intelectuală,* dar deosebită de ea) că nenumăratele relaţiuni dintre diferitele elemente ale fondului *variabil* şi formei *invariabile* sînt necesare şi constituie pentru sensibilitatea omenească o *armonie permanentă,* care le face să se sălăşluiască cu uşurinţă în adîncurile sufletului omenesc, ca un izvor de veşnică încîntare sufletească" [104]. Iată de ce „esteticul este calitatea acelor opere de artă care nu se învechesc, ba din contră, care par cu atît mai noi cu cît trece vremea" [105]. Lovinescu confundă capodoperele cu operele de talent şi de virtuozitate care într-adevăr sînt vremelnice. Cele dintîi însă sînt eterne pentru că sînt *creaţiuni,* în vreme ce operele de talent sînt *imitaţiuni,* iar cele de virtuozitate *compoziţiuni* [106].

Însușindu-ne concluzia lui Dragomirescu, nu ne putem firește însuși în aceeași măsură și demonstrația lui, întrucît a rupe valoarea de caracterul ei social înseamnă a cădea într-o altă eroare. Critica psihologismului estetic este însă binevenită pentru că, într-adevăr, de aici pornesc toate limitele lui Lovinescu.

Constatarea acestei deficiențe o întîlnim și la alți contemporani însoțită de aceleași întemeiate reproșuri. Printre ei, G. Călinescu aduce cîteva argumente noi și interesante. Încă din 1927, el admitea caracterul psihologic al emoției estetice, dar, reluînd o veche distincție între eul practic și cel contemplativ, atribuia emoția estetică acestuia din urmă, postulînd universalitatea artei prin însăși ideea de permanență a sufletului uman. „Spunînd că emoția estetică include ideea de permanență, că e, cu alte cuvinte, o emoție psihologică privită în funcție de universalitate, n-am definit arta, dar i-am determinat o împrejurare esențială. O artă în care conceptul de valoare se împacă cu ideea de caducitate este negarea artei." [107]

A pune în dependență valoarea estetică de recepția ei socială înseamnă a denatura înțelesul și rostul criticii care e o anticipație în perspectivă universală, criticul fiind „un raportor al umanității". „Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii. Altfel, frumosul devine ceva relativ la moment și prin aceasta și relativ la individ. Orice părere este adevărată, orice referent un critic. A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place și a arăta că aceasta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifici critica cu reportarea opiniei publice contemporane. În acest caz scriitor mare înseamnă scriitor devenit popular." [108]

E vorba aici, zice Călinescu, de o confuzie între valoare și ideal estetic. „Ideal artistic, școală literară, modă sînt procese istorice ale spiritului de înnoire. Idealul e în continuă fluctuație, valoarea e permanentă", altfel spus, „sufletul nostru contingent caută relații noi, în vreme ce spiritul nostru, ca simbol al umanității, păstrează valorile cîștigate" [109].

Negreșit există o dialectică a istoriei valorilor care dispune accentele în mod diferit în funcție de o mulțime de factori. De aceea sînt opere care revin în actualitate după ce au căzut în uitare. „Sînt însă și opere, scrie Călinescu, care, după o existență mai lungă sau mai scurtă, cad iremisibil pradă uitării. În acest fenomen trebuie să vedem nu mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică", întrucît uneori „judecînd nu ca raportori ai umanității ci ca

reporteri ai oportunității, dăm valoare adică universalitate unei simple relații de timp și spațiu" [110].

Privind în fine lucrurile în absolut, arta, ca orice realitate din univers, nu poate fi desigur eternă. „Nu e vorba de eternitate, precizează Călinescu, ci de permanență în limitele relative ale umanității. Homer a înfruntat milenii. Ce mă poate face să mă îndoiesc că va mai înfrunta alte zeci [de] milenii ?" [111].

Fenomenul de selecție pînă și a celor mai incontestabile valori se datorește unei necesare economii. Timpul va reține numai „cîteva mai elementare, mai adînci, deci mai aproape de universalitate. Multitudinea operelor reprezentînd relații mai înguste va trece în umbră nu prin pierderea valorii, ci prin concurență. Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea — fie și iluzorie — în temeinicia lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece fără principii" [112].

Cînd, în 1929, recenzează *Mutația valorilor estetice*, Călinescu reia argumentele, adăugîndu-le altele tot atît de interesante. Remarcînd mai întîi că „din groază de dogmatism d. Lovinescu cade în nihilism" și confundă „psihologicul cu esteticul, plăcerea obișnuită cu emoția estetică", criticul operează din nou disocierea dintre cele două euri și scrie : „Deși niciodată nu vom putea atinge starea teoretică a atitudinii estetice pure, nu e mai puțin adevărat că putem distinge într-un singur moment cele două stări distincte. Sufletul meu nu vibrează alături de eroii homerici, primitivitatea lor îmi este antipatică, dar în ciuda plictiselii fizice, stăruie un sentiment intern de prezență a frumosului" [113].

Cît despre „variațiunile receptorului estetic" acestea „nu dovedesc lipsa elementului permanent, ci întunecarea impersonalității critice prin subiectivism sau, pur și simplu, nepregătirea" [114]. Nu era cazul să i se reproșeze lui Lovinescu incompetența, știută fiind solida lui cultură clasicistă, dar, teoretic, Călinescu are dreptate.

O altă obiecție esențială vizează unilateralitatea mutației valorilor estetice : „o eroare fundamentală pe care o face autorul e aceea de a porni de la condițiunile speciale ale artei poetice și a induce constatări privitoare la arta în genere. Negarea universalității artei se poate face numai pornind pe toate laturile artei în genere. Din împrejurarea că instrumentul verbal are o viață și o moarte îndărătul căreia suflul intern se mistuie, [se] dovedește numai că gîndul se exprimă într-un material dificil și caduc. Dar cine rămîne azi indiferent la elanul alb al unui templu doric, la on-

dulația eternă a hainei de gresie a Venerei ieșind din unde, la ochii pironiți peste veacuri ai unui bronz cu ochii de sfalț ?" [115].

Concluziile generalizatoare ale lui Lovinescu nu sînt așadar îndreptățite și mutația valorilor estetice este numai una a valorilor literare, mai exact poetice, lăsînd deoparte faptul că nici măcar întru atît nu este suficient probată.

Cînd, în ultimii ani de viață, revine încă o dată asupra eternității și vremelniciei artei, Călinescu conchide în același sens ca altădată : „marile creații sînt infinit actuale" [116].

Dacă prin urmare concepția estetică lovinesciană este întîmpinată cu legitime rezerve, practica critică izvorîtă de aici obține o deplină aprobare : *„Revizuirea,* scrie Călinescu în 1931, nu e o inconsecvență ci un act de adîncă deliberație critică, deoarece amîndouă tezele sînt adevărate, cu deosebire că unul e adevărul de ieri și altul cel de azi, adevărul fiind rezultatul unei veșnice readaptări a conștiinței la obiect, ce se face nu contradictoriu ci inhibitiv. Revizuirea este o victorie a spiritului științific asupra amorului propriu scolastic în critică, de un merit considerabil, căci face din adevărul critic, ca și din cel științific o funcție a creației în permanentă activitate.

Dar această oscilație este și o dovadă de perfectă bună credință. Critica nu este o acțiune mecanică cu deplină siguranță în mașinile sale. E o tensiune a spiritului, e drept obiectivă, dar prin forțele mai cu seamă ale subconștientului. Galena sensibilă a criticii este capacitatea de educabilitate a criticului. Nemișcarea falș dogmatică a sensibilității este un semn de congelație" [117].

O apreciere atît de pozitivă poate fi interpretată și ca o pledoarie *pro domo.* Că ea angajează întrucîtva o contradicție față de atitudinea teoretică este o problemă care nu ne mai interesează acum, cînd urmărim un alt destin spiritual decît cel călinescian.

Obiecții pertinente și profunde, deși fără adresă precisă, întîlnim și la Tudor Vianu, care se ocupă în mod special într-un studiu de *Eternitatea și vremelnicia artei.* Soluția esteticianului argumentează ideea durabilității estetice a artei prin stabilitatea definitivă a formei unei opere. Există de bună seamă și elemente perisabile, dar acestea aparțin de regulă conținutului în vreme ce forma „răspunde unei condiții nezdruncinate" [118].

În același sens, dar mai limpede și mai răspicat regăsim și în *Estetica* ideea eternității estetice a artei și a vremelniciei sale extraestetice : „în afară de această existență quasi-eternă a operei, rezultată din însușirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga viață

istorică şi este supusă mobilităţii şi fluctuaţiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le subsumează şi le supune unităţii sale" [119].

O asemenea poziţie este evident departe de mutaţia valorilor estetice, întrucît ea vede în estetic tocmai punctul de rezistenţă a operei de artă în timp. Caducitatea laturilor extraestetice ale artei o afirma şi Lovinescu, dar el o extindea şi asupra esteticului însuşi din considerentul că sensibilitatea estetică e în continuă schimbare nu numai în spaţiul unui secol, dar şi al unei singure generaţii.

Referindu-se altădată în mod direct la poziţiile relativismului axiologic, Vianu observă că variabilitatea valorilor nu se datoreşte unor condiţii intrinseci, ci numai caracterului alternabil al actelor prin care le cuprindem : „Dacă idealul de frumuseţe al Evului Mediu este altul decît acela al Renaşterii, împrejurarea nu provine din inexistenţa unui frumos pur, ci din aceea că această valoare pură este sesizată mereu din alte unghiuri, în alte dispoziţii ale spiritului, de fiecare dată prin alte acte ale lui. Relativismul valorilor nu provine din firea lor, ci din aceea a actelor cu care ne apropiem de ele" [120].

Pe lîngă aceasta, teoria relativistă nu este consecventă pînă la capăt „căci dacă relativismul constată că valorile apar în forme particulare şi variabile, el ar trebui să recunoască implicit existenţa unor valori generale şi permanente, adică a unor valori pure, care, în anumite condiţii, se particularizează şi variază" [121]. Concepţia relativistă anulează în fond caracterul corelativ al acestor termeni. „Relativismul nu gîndeşte însă particularitatea şi variabilitatea ca pe nişte termeni care presupun generalitatea şi permanenţa, adică nu-i gîndeşte pînă la capăt. El afirmă existenţa unei particularităţi şi variabilităţi în sine, *absolute,* ceea ce alcătuieşte o poziţie incontestabil absurdă, pe care o gîndire consecventă nu poate decît s-o respingă" [122].

În fine, Tudor Vianu va mai reveni încă o dată asupra problemei durabilităţii artei în *Tezele unei filozofii a operei*, apărute postum. În capitolul *Operele în timp* el pune în dependenţă vitalitatea artei de variaţia dorinţelor pe care le satisface : „O viaţă deplină nu trăiesc operele decît atunci cînd se întîlnesc cu o dorinţă vie, actuală. Oscilaţiile istorice ale dorinţelor, orientarea lor în altă direcţie, rărirea sau dispariţia lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viaţa lor în timp" [123].

Dar Vianu remarcă pe drept cuvînt că dorinţele nu sînt de acelaşi fel, există dimpotrivă o ierarhie a lor. Din această pricină operele se deosebesc după dorinţele pe care le satisfac. „Sînt dorinţe mai superficiale şi mai adînci, mai statornice şi mai instabile. Întîlnirea unei opere cu o dorinţă relativ superficială şi instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorinţe au uneori o intensitate care lipseşte dorinţelor mai adînci şi permanente“ [124]. Cînd însă întîlnirea operei se produce cu acestea din urmă, durabilitatea estetică este asigurată chiar dacă reacţia stîrnită e mai ponderată.

Distincţia lui Vianu între modă şi valoare îşi păstrează în întregime actualitatea mai ales într-un moment în care modernitatea este înţeleasă adesea extrem de superficial.

Tot din perspectiva esteticii generale tratează problema variaţiei valorilor şi Al. Dima în cartea sa despre *Gîndirea românească în estetică*. El constată moderaţia relativismului lovinescian prin admiterea „formulei estetice a unei generaţii, a unei epoci etc.“ pentru a scoate de aici concluzii foarte justificate : „O putinţă de «universalitate» măcar relativă a esteticului e admisă deci şi de dl. Lovinescu. Dar prin aceasta, viziunea sa estetică se clatină în ansamblul ei şi prin spărtura pe care singur şi-a tăiat-o, pătrunde apa tuturor argumentelor estetice şi ştiinţifice“ [125]. Dacă admitem formula estetică a unei generaţii, epoci, civilizaţii, de ce nu atunci şi a mai multora ?

Relativismul lui Lovinescu e apoi atenuat prin principiul genurilor literare, deşi acesta apare destul de contestabil la o privire mai atentă, trădînd tocmai individualitatea specifică a operei.

Oricum însă, caracterul indecis al teoriei mutaţiei valorilor estetice rămîne stabilit. Susţinerile sînt periclitate prin chiar inconsecvenţa pe care şi-o asumă, fără să observe că în felul acesta se expun unor obiecţii greu de înlăturat.

De aici rezultă, am putea spune, o învăţătură de ordin mai general : cine utilizează sistemul, mai ales ca instrument al luptei ideologice, trebuie, cu orice risc, să-i respecte şi condiţia fundamentală a consecvenţei şi unităţii interioare.

Abaterea de la imperativul coerenţei duce la compromiterea sistemului. Este din păcate eroarea pe care o face uneori Lovinescu, dovedindu-şi odată mai mult calitatea sa de „spirit nesistematic şi neteoretic“ [126] şi structura fundamentală de critic. Pentru că ceea ce nu-i permis esteticianului sub pedeapsa autodesfiinţării i se poate ierta criticului sub rezerva talentului. Perfecta armonie dintre ei rămîne însă un ideal.

b. Dincolo de obiecţiile contemporanilor [127] la adresa mutaţiei valorilor, este util să ne referim, bineînţeles foarte sintetic, şi la planul mai larg al problemei, acela al gîndirii estetice universale, întrucît ne interesează nu numai situaţia istorică a concepţiei lovinesciene, dar şi valabilitatea ei în sine.

Deşi sub forma scepticismului, convingerile relativiste sînt foarte vechi, viziunea clasică postulează mai degrabă perenitatea valorilor de artă decît precaritatea lor. Horaţiu e convins că şi-a făurit prin opera lui literară un monument mai trainic decît bronzul. Conştiinţa că veşnicia poate fi cucerită prin artă este extrem de răspîndită în antichitate şi va rămîne la fel de sigură şi mai tîrziu, secole de-a rîndul, cît timp valoarea clasicilor va părea de necontestat.

Renaşterea va arunca noi lumini întineritoare asupra umanismului antic greco-latin, argumentînd prin propriul ei gest durabilitatea valorilor clasice. Ideea relativităţii ar fi părut absurdă într-un moment în care marile spirite renascentiste, departe de a-i simţi perimaţi pe scriitorii antichităţii, îi simţeau mai curînd contemporani cu ei.

Valabilitatea clasicilor rămîne o normă şi pentru secolul al XVII-lea de vreme ce operele lor sînt considerate modelele desăvîrşite ale genului. Năzuinţa spre imitarea măiestriei lor e o dovadă de credinţă neştirbită în viaţa eternă a valorilor. Căci dacă un Corneille sau un Racine şi, în plan teoretic, un Boileau s-ar fi îndoit o clipă de aceasta, ei ar fi căutat desigur şi ar fi recomandat în consecinţă noi drumuri ale artei, noi idealuri de creaţie. Dar ei n-au făcut-o şi autenticitatea şi originalitatea operei lor se datoreşte talentului iar nu vreunui program estetic în acest sens. Mîndria lor era a se fi apropiat de clasici şi nu a se fi depărtat de ei. Posteritatea le-a conferit, se poate zice, valoarea împotriva propriilor lor convingeri, selectînd tocmai acele aspecte din care s-a născut nu o copie a literaturii antice, ci o mişcare nouă şi de sine stătătoare, aceea a clasicismului francez, care poate fi într-adevăr apropiat de cel grec şi latin, dar în nici un caz confundat.

Prima zdruncinare a ideii de valabilitate a autorilor clasici a fost vestita „querelle des anciens et des modernes", care, începută la finele secolului al XVIII-lea, a animat aproape în întregime pe cel următor pentru a triumfa în romantism prin afirmarea deplină a superiorităţii scriitorilor moderni. De aici pînă la contestarea durabilităţii valorilor trecutului mai era un pas destul de mare. El n-a fost făcut decît dintr-o necesitate.

Pentru a justifica gusturile și idealurile lor răsunătoare, romanticii au introdus ideea relativității istorice, ilustrată așa de convingător de Stendhal de exemplu în *Racine et Shakespeare*, sau, mai tîrziu, de Renan în *L' Avenir de la science*.

Secolul al XIX-lea este leagănul adevăratului relativism care nu va cunoaște însă condiția sa modernă decît odată cu progresele ulterioare ale științei. De aici înainte relativismul se pulverizează în pozitivism sau se retrage pe pozițiile reminiscente ale subiectivismului, reminiscente, dar suficient de puternice mai ales sub imboldul ascensiunii filozofiilor iraționaliste.

Dacă am dori acuma să desprindem din acest general și fugitiv periplu istoric momentul cel mai reprezentativ pentru mutația ideilor estetice ar trebui să ne oprim cu siguranță la Kant și imediat apoi la Hegel.

Deși *Critica puterii de judecată* este prima mare expresie a esteticii romantice, în ea se sting și ultimele ecouri ale mai vechilor convingeri. Iată de ce vom întîlni aici principiul universalității frumosului, numai că, după Kant, această universalitate este subiectivă, adică neîntemeiată pe un concept [128].

Era fără îndoială un progres pe care Hegel, reprezentantul unei concepții bazate pe dialectică și istorism, avea să-l consolideze în *Prelegerile* sale *de estetică* sub forma celor trei etape evolutive ale artei : simbolică, clasică și romantică [129].

Depășirea cadrului deliberat de schiță al acestor indicații ne-ar duce firește mult prea departe. Reamintim așadar momentul impresionist de la sfîrșitul veacului trecut ca un punct culminant al ideilor relativiste în estetică și în critică și subliniem totodată consolidarea lor concomitent cu răspîndirea psihologismului din primele decenii ale secolului nostru [130], pentru a trece neîntîrziat la perspective teoretice mult mai moderne [131].

În fundamentala lor lucrare de *Teoria literaturii*, Wellek și Warren reiau problema, în intenția de a-i da o soluție cel puțin rezonabilă, dacă nu definitivă. Soluția propusă de ei ca și comentariile cu care o însoțesc sînt cu atît mai importante pentru noi cu cît ele dau un răspuns indirect, dar foarte propriu însăși teoriei lovinesciene a mutației valorilor estetice.

Iată mai întîi atitudinea lor față de conceptul de spirit al timpului : „Explicarea mutațiilor literare prin «spiritul epocii» este în mod cert defectuoasă cînd acest spirit devine o integrală mitică, absolută, în loc să fie, cel mult, o călăuză în rezolvarea unei pro-

bleme dificile şi obscure“ [132]. Şi după ce critică în continuare „şcoala germană axată pe *Geistesgeschichte*“ [133], cei doi autori americani adaugă : „Concepţia despre «spiritul epocii» are, de asemenea, adesea, consecinţe dezastruoase pentru ideea continuităţii civilizaţiei occidentale : diferitele epoci sînt considerate mult prea categoric deosebite şi discontinue, iar schimbările ce se petrec de la una la alta sînt considerate a fi atît de radicale, încît *Geisteswissenschaftler*-ul ajunge nu numai la un relativism istoric fără rezerve /.../, dar şi la o concepţie falsă despre individualitate şi originalitate, concepţie care ignoră constantele fundamentale ale naturii umane, ale civilizaţiei şi ale artelor“ [134].

Or, dacă este neîndoielnic că opera literară „are ceva ce se poate numai «viaţă»“ [135] şi că interpretările ei în decursul istoriei diferă foarte mult, întrucît de pildă „nu putem compara limba *Iliadei* cu limba vorbită pe atunci în Grecia, şi de aceea nu putem sesiza nici abaterile de la limbajul familiar, pe care trebuie să se fi bazat, în mare parte, efectul poetic“ [136] (fapt constatat şi de Lovinescu), iar pe de altă parte „este evident necesar să facem un efort de imaginaţie — care nu poate avea succes decît într-o foarte mică măsură — pentru a ne transpune în atmosfera Greciei antice cu credinţa ei în zei, cu scara ei de valori morale“ [137] (imposibilitatea e la Lovinescu numai a sensibilităţii, nu şi a investigaţiei intelectuale), dacă e deci indiscutabil că opera trăieşte o metamorfoză interpretativă, nu e mai puţin adevărat că „această concepţie conform căreia structura operei literare este dinamică nu înseamnă însă subiectivism şi relativism“, deoarece „diferitele puncte de vedere nu sînt nicidecum la fel de juste. Va fi întotdeauna posibil să stabilim care punct de vedere sesizează subiectul în modul cel mai complet, mai profund“ [138].

Delimitîndu-se deopotrivă de „umaniştii absolutişti“ şi de „scepticii relativişti“ [139], cei doi teoreticieni văd problema într-un mod mai complex, considerînd că pînă şi ideea „polivalenţei“ operelor, atît de greu de eludat întrucît are la bază o certă realitate, poate fi depăşită totuşi din mai multe motive. Faptul că operele artistice vorbesc în chip diferit momentelor istorice nu înseamnă încă imposibilitatea de a cădea de acord asupra unor principii comune. Obiectivitatea unei structuri este autentică, dar ea nu se evidenţiază în chip necondiţionat. „Valorile există potenţial în structurile literare : ele sînt remarcate şi într-adevăr evaluate numai cînd sînt contemplate de cititori care îndeplinesc condiţiile cerute.“ [140] Discontinuitatea şi relativismul extrem se elimină astfel de la sine.

Ceea ce s-ar mai putea observa este greşala foarte răspîndită de a crede că recunoaşterea adevărurilor matematice de exemplu nu întîmpină necesitatea niciunei condiţii. Practic, desigur, universalitatea este mai evidentă într-un asemenea caz. Judecînd însă lucrurile teoretic, e limpede că absenţa unor calităţii specifice ale spiritului poate duce în mod inevitabil la pierderea universalităţii pînă şi în acest domeniu. De altfel dacă depăşim sfera adevărurilor elementare, inegalitatea, datorată gradului divers de pregătire, apare de la sine. Fără îndoială facultatea recunoaşterii adevărurilor matematice cel puţin a celor elementare este mult mai judicios distribuită, dar asta nu demonstrează obiectivitatea lor şi subiectivitatea celor estetice, întrucît în condiţii de egalitate (esenţială şi nu totală, aceasta ar fi o utopie) şi cele din urmă pot deveni la fel de evidente. Valoarea estetică nu este deci produsul subiectului care o contemplă (absurditate care se mai repetă şi azi), ci o virtualitate a structurii estetice care nu se revelă însă decît unor spirite înzestrate în mod corespunzător.

Dar în fine dilema absolutism sau relativism primeşte din partea lui Wellek şi Warren o replică şi mai originală prin ceea ce numesc ei „perspectivism". După această concepţie „valorile sînt un rezultat al procesului istoric de evaluare, proces pe care, la rîndul lor, aceste valori ne ajută să-l înţelegem. Replica la relativismul istoric nu este un absolutism doctrinar care apelează la «natura umană neschimbătoare» sau la «universalitatea artei». Trebuie mai degrabă să adoptăm o concepţie pentru care cel mai potrivit îmi pare termenul de «perspectivism». Trebuie să putem raporta o operă literară la valorile propriei ei epoci şi la valorile tuturor perioadelor ulterioare creării ei. O operă literară este în acelaşi timp «eternă» (adică păstrează o anumită identitate) şi «istorică» (adică trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit). Relativismul reduce istoria literaturii la o serie de fragmente disparate şi deci discontinue, în timp ce majoritatea concepţiilor absolutiste, fie că servesc numai o situaţie actuală trecătoare, fie că se întemeiază /.../ pe vreun ideal abstract, străin de literatură, nepotrivit formei istorice a literaturii. Termenul de «perspectivism» implică recunoaşterea faptului că există o singură poezie, o singură literatură, comparabilă de-a lungul veacurilor, care se dezvoltă, care se transformă, care e plină de posibilităţi" [141].

Iată un punct de vedere nu numai binevenit, dar şi necesar, mai ales că, astăzi, după cum remarcă tot Wellek şi Warren „pericolul cel mai grav constă într-un relativism care este echivalent cu

o anarhie a valorilor, cu o abdicare a criticii de la menirea ei" [142]. Într-adevăr, un anume neoimpresionism încearcă să reintroducă prin contrabandă, pe calea unor paradoxuri ieftine şi efemere, neîncrederea în valorile cunoaşterii lucide şi în posibilitatea abordării ştiinţifice a operei de artă.

Nu e desigur vorba cîtuşi de puţin de concepţiile care urmăresc să aşeze problema relativismului pe baze noi, moderne. Umberto Eco studiază astfel „deschiderea estetică" utilizînd instrumente ale teoriei informaţiei. Dar mai presus de orice, constatările sale nu conduc către un relativism de tip extrem şi nihilist. Teoria sa despre „consumul formelor" [143] este o variantă modernă a mutaţiei valorilor estetice, întru totul acceptabilă. Este sigur că prin frecventare intensă capacitatea unui stimul estetic de a impresiona un anumit receptor scade. Faptul se datoreşte nu numai uzurii formale a stimulului, dar şi evoluţiei receptorului.

Punctul de vedere al lui Eco, sprijinit şi pe rezultatele altor esteticieni [144], se poate corobora într-un chip foarte profitabil pentru teoria literară şi cu acela privind funcţiile limbajului sau intenţiile sale stilistice cum le-a numit Vianu [145]. Este astfel incontestabilă tendinţa funcţiei reflexive, expresive sau sugestive (cum dorim să-i spunem) a limbajului de a se transforma în funcţie tranzitivă sau de comunicare, cu alte cuvinte tendinţa oricărui fapt de inovaţie, adică stilistic, de a „îngheţa" în anumite forme care devin ulterior locuri comune ale limbajului. Aceasta este, cum se ştie, originea majorităţii locuţiunilor şi expresiilor limbii vorbite.

Aplicînd aceste constatări la limbajul poetic e limpede că valoarea sugestivă scade în raport direct proporţional cu frecvenţa consumului estetic căruia îi şi este destinată. Rezultă de aici o fatalitate a caducităţii expresiei poetice pe care orice artist trebuie să şi-o asume. Poetul este inevitabil determinat la inovaţie stilistică dacă năzuieşte să provoace lectorului său o emoţie de ordin estetic, adică să-l zmulgă din inerţia formelor constituite şi să-l proiecteze într-un univers expresiv cu totul nou. El trebuie să înfrîngă de fiecare dată, nu numai faţă de înaintaşii săi, dar şi faţă de propriile sale modalităţi, această inerţie a cuvintelor care e întotdeauna un efect al consumului estetic de care vorbeşte Gillo Dorfles şi, pe urmele lui, Umberto Eco.

În acest context al discuţiei trebuie amintit şi principiul singularizării [146] sau al înstrăinării [147], afirmat de formalistul rus V. Şklovski încă din 1917 şi conform căruia artistul este fatalmente constrîns la înnoirea limbajului prin abaterea de la norma

comună, tocmai pentru a contracara uzura expresivă şi a redobîndi influenţa estetică.

Împotriva unor asemenea concluzii nu se pot formula, după părerea noastră, obiecţii serioase ; o astfel de mutaţie axiologică datorată eroziunii forţei de şoc a stimulilor estetici este reală şi inevitabilă. De aici însă pînă la anarhia relativismului subiectivist care postulează imposibilitatea oricărui acord teoretic în problemele estetice este un hiatus pe care nu au cutezanţa să-l umple decît neoimpresioniştii, sfidînd nu numai capacităţile raţiunii umane, dar şi logica elementară a oricărei discuţii. Ipostazierea arbitrarului şi ploconirea în faţa misterului artistic la adăpostul ideii comode de inefabil cad însă destul de departe de preocupările cele mai nobile ale esteticii contemporane, animată mai curînd de dorinţa de a folosi instrumentele ştiinţei adaptîndu-le obiectului specific, decît de a le repudia din prejudecata unei incompatibilităţi totale şi iremediabile.

Perspectivismul lui Wellek şi Warren are tocmai meritul de a asigura posibilităţi dintre cele mai rodnice unei abordări realist-ştiinţifice a problemei durabilităţii valorilor estetice. Soluţia pe care o preconizează reprezintă fără îndoială un cîştig şi numai de la ea trebuie pornit mai departe. Absolutismul clasicizant şi relativismul impresionist, pe lîngă că sînt soluţii mult prea comode şi ca atare profund artificiale, au devenit între timp, în pofida oricăror proteste, definitiv anacronice. Viziunea modernă a sporit în complexitate şi, de bună seamă, în adevăr.

c. Deşi la Marx, Engels sau Lenin nu există referinţe directe la natura şi dialectica valorii estetice şi se vorbeşte şi astăzi despre necesitatea fundamentării unei axiologii marxiste [148], avem posibilitatea de a obţine rezultate importante folosind principiile generale ale materialismului dialectic şi, în al doilea rînd, făcînd analogii semnificative cu indicaţii din domenii apropiate.

Instrumentul cel mai remarcabil pe care îl aduce marxismul în teoria valorii este fără discuţie dialectica. Aplicarea principiilor sale în studiul naturii şi evoluţiei istorice a valorilor deschide perspective nebănuite pentru închegarea unei concepţii armonioase şi pentru eliminarea atîtor contradicţii aparent iremediabile.

Cea mai utilă analogie pe care o putem întrebuinţa este aceea dintre teoria adevărului şi teoria valorii [149]. Caracterul adevărului este, în concepţia marxistă, deopotrivă obiectiv şi subiectiv, absolut

și relativ. Prima pereche de atribute o condiționează pe cea de-a doua. Afirmînd obiectivitatea adevărului, marxismul consideră implicit că adevărul este absolut. Dar această trăsătură nu înseamnă negarea caracterului său condiționat din punct de vedere istoric și deci relativ, întrucît absolutul în cunoaștere nu se realizează în mod metafizic, ci dialectic în sensul că fiecare adevăr este și absolut și relativ în același timp după cum de exemplu generalul trăiește în particular și prin particular.

Combătîndu-l pe Eugen Dühring, Engels scria : „gîndirea omenească este în aceeași măsură suverană ca și nesuverană, iar posibilitățile ei de cunoaștere sînt în aceeași măsură nelimitate ca și limitate. Suverană și nelimitată prin natura ei, prin misiunea, prin posibilitatea, prin scopul ei istoric final, nesuverană și limitată prin realizarea individuală și prin realizarea ei din fiecare moment dat“ [150].

Pornind de la aceste idei ale lui Engels și criticînd pe machiști, Lenin va trasa cu limpezime în *Materialism și empiriocriticism* limitele principiale dintre relativism și dialectică : „Dialectica, precum a explicat-o încă Hegel *include în ea* momentul relativismului, negării, scepticismului, ea *nu se reduce* însă la relativism. Dialectica materialistă a lui Marx și Engels include, fără îndoială, relativismul, ea nu se reduce însă la acesta, adică ea recunoaște relativitatea tuturor cunoștințelor noastre nu însă în sensul negării adevărului obiectiv, ci în sensul caracterului condiționat din punct de vedere istoric al limitelor apropierii de acest adevăr a cunoștințelor noastre“ [151].

Există în mod evident o diferență foarte importantă între cunoașterea adevărului și aprecierea valorii, diferență pe care, în domeniul esteticului, o introduce factorul emoțional. Obiectivitatea valorii estetice este de aceea de altă natură decît obiectivitatea adevărului. Generalitatea ei e mai mică nerelevîndu-și existența decît unor subiecte care îndeplinesc — cum am văzut mai sus — anumite condiții de receptare. Această situație specifică nu infirmă însă de loc obiectivitatea valorii estetice, altfel ar însemna că acest atribut este în funcție de numărul celor care-l recunosc și nu de constituția reală a valorii, ceea ce e un alt mod de a eșua tot în subiectivism.

Pe lîngă aceasta, în vreme ce adevărul tinde spre absolut numai în plan istoric și nu-l realizează decît asimptotic, valoarea estetică tinde spre absolut în mod simultan, încercînd parcă să

anuleze limitele inerente ale istoriei, ale determinării sale fără de care totuşi nu s-ar putea manifesta. Iată de ce o asemenea tentativă de depăşire şi autodepăşire în acelaşi timp se soldează invariabil cu un eşec, din care nu rămîne decît aspiraţia nostalgică spre absolut, ca un ecou al efortului înfrînt, dar veşnic viu, repetat de fiecare dată în altă operă de artă. Ceea ce adevărul nu poate spera deci să obţină decît *ad infinitum*, esteticul năzuieşte în fiecare expresie a sa.

Faţă de aceste particularităţi, şi caracterul absolut şi relativ al valorii estetice se comportă în mod specific. O valoare autentică este categoric şi absolută, adică durabilă prin calităţile sale de ordin estetic, şi relativă, adică vremelnică prin contingenţele sale istorice.

Estetica marxistă are la dispoziţie o teorie coerentă şi eficientă a concretului istoric şi de aceea ea explică în general foarte judicios şi convingător determinismul obiectiv al operei de artă. Ceea ce îi lipseşte încă şi îi este foarte necesar este o teorie tot atît de închegată a general-umanului. La vremea lui, vorbind despre actualitatea poemelor homerice, Marx arăta semnificativ : „Dificultatea nu constă însă în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că, într-o anumită privinţă, servesc drept normă şi model inegalabil“ [152]. Şi Marx propunea o explicaţie subtilă şi pătrunzătoare, judicioasă fără îndoială deşi nu exhaustivă. El găsea anume că farmecul creaţiilor antice vine din faptul că ele aparţin copilăriei omenirii şi ne place întotdeauna să ne întoarcem cu nostalgie la propriul nostru trecut.

O teorie despre general-uman ar fi de natură desigur să îmbrăţişeze problema dintr-un unghi mult mai cuprinzător. Încercările făcute la noi în această direcţie [153] nu depăşesc deocamdată caracterul de schiţă şi se păstrează mai mult în cadrul unor afirmaţii care nu ne lămuresc de bună seamă asupra mecanismelor profunde ale relaţiei dialectice dintre general-uman şi concret-istoric.

Fără a putea intra aici în toate detaliile, sîntem totuşi datori cu o perspectivă sau numai cu o sugestie. Trebuie stabilit mai întîi că general-umanul nu este o abstracţiune, ci trăieşte în şi prin concretul istoric. Contactul cu el nu se realizează de aceea niciodată în mod direct, ci numai ca un rezultat al contemplării estetice integrale. Dincolo de măştile de epocă ale personajelor, dincolo de întîmplările unui trecut ireversibil ne regăsim cu uimire şi cu plă-

cere pe noi înşine în formele tipice ale sensibilităţii umane. Culoarea istorică a sentimentelor de altădată este foarte puternică şi de aceea conţinutul lor este condiţionat în mod organic de evenimentele date. Formele tipice de manifestare sînt esenţial aceleaşi, întrucît evoluţia sensibilităţii umane este extrem de lentă. Cînd Lovinescu vorbea de mutaţii de sensibilitate estetică se înşela desigur. E mai corect să vorbim de mutaţiile gustului care este mult mai intim legat de transformarea idealului estetic. Uneori se vorbeşte de opoziţia dintre gust şi raţiune, de tensiunea dintre el şi conceptele estetice, dar în realitate gustul se adaptează mult mai repede presiunii acestora, pe cînd sensibilitatea rămîne mereu o mare liniştită şi adîncă peste care bat vînturile tuturor confruntărilor ideologice. Că şi sensibilitatea estetică se modifică este indiscutabil, că deci general-umanul este el însuşi relativ este iarăşi limpede, dar cum un asemenea proces se desfăşoară pe spaţii de timp foarte mari şi istoria artei literare nu depăşeşte cîteva mii de ani, putem face abstracţie de el fără primejdia de a ne îndepărta de adevăr.

Bineînţeles aceasta nu înseamnă a exclude din cercetarea concretă nuanţele de viziune şi de expresie, dimpotrivă atenţia către nuanţe este obligatorie prin chiar postularea raportului dialectic dintre general-uman şi concret-istoric, dintre etern şi trecător în artă.

Soluţia marxistă preconizează prin urmare luarea în consideraţie a ambelor laturi ale valorii estetice, deopotrivă de reale şi una şi alta. Ceea ce este de neînţeles pentru ochiul metafizic care instituie aici un raport ireductibil de excludere, devine pentru cel dialectic nu numai firesc, dar şi necesar. Realitatea are totdeauna o faţă dublă asemenea lui Ianus şi departe de a se anula astfel prin contradicţie internă, ea se construieşte şi fiinţează în singura unitate posibilă din punct de vedere filozofic. Valoarea estetică este şi ea o realitate şi, în consecinţă, se supune regimului dialectic. Particularităţile specifice pe care le implică nu suspendă nici un moment acţiunea legilor generale. Absolută şi relativă, obiectivă şi subiectivă, eternă şi trecătoare etc., etc., valoarea artei certifică o dată mai mult valabilitatea concepţiei dialectice despre lume.

În raport cu claritatea acestor principii generale, cercetarea noastră concretă, de specialitate, a făcut încă prea puţin ca să aprofundeze indicaţiile existente. Mecanismele intime ale valorii

estetice constituie şi astăzi o problemă a investigaţiilor marxiste viitoare [154]. E de sperat că ele nu vor întîrzia prea mult, pentru că temeliile statornice există.

d. Pentru o clarificare deplină a concepţiei lovinesciene, e necesar să mai explicăm două lucruri : 1) modificarea valorilor estetice se datoreşte mutaţiei sau evoluţiei ? şi 2) acestea se petrec (una sau alta) în planul sensibilităţii sau în cel ideologic ? Premisele unui răspuns le putem scoate din demonstraţiile făcute deja mai sus.

Dar mai întîi să observăm că Lovinescu nu foloseşte termenul de mutaţie cu o conştiinţă foarte limpede a semnificaţiilor lui. Deşi între mutaţie şi evoluţie există o inevitabilă antiteză, textele teoretice ale criticului le aşează adesea într-o asemenea poziţie încît relaţia lor pare a fi mai degrabă una de sinonimie sau cel puţin de dependenţă, dar în nici un caz de excludere, ceea ce e de natură a crea o veritabilă confuzie terminologică. Faptul trădează, după opinia noastră, un anumit grad de incertitudine a conceptelor înseşi.

Dar iată şi un exemplu. Vorbind despre variabilitatea interpretărilor unei opere de artă de-a lungul timpului, Lovinescu scrie : „În afară de *mutaţia* generală a tuturor valorilor estetice *determinată* de însăşi *evoluţia conceptului* estetic, fiecare operă de artă mai importantă *evoluează* ca sens estetic în sînul generaţiilor succesive" [155] (s.n.). De aici rezultă limpede felul cum înţelege criticul mutaţia axiologică. Este de fapt vorba de o evoluţie şi nu de un salt, adică de o soluţie de continuitate. Totuşi Lovinescu vede o rupere totală de legături între sensibilitatea actuală, modernă şi sensibilitatea trecutului, şi în consecinţă între formele lor estetice. Din această cauză marii artişti sînt incomparabili unii cu alţii „întrucît fiecare dintr-înşii se integrează într-o civilizaţie, într-o formulă estetică şi trebuie considerat în sine şi prin raportare numai la acea civilizaţie şi formulă estetică. A-i compara între ei înseamnă aproape a compara valori eterogene" [156].

E drept, criticul admite uneori că pentru apariţia acestei discontinuităţi e nevoie de mari perioade de timp, alteori însă i se pare că e suficientă şi o singură generaţie. Dar generaţia nu mai e atunci o noţiune strict cronologică, ci una estetică. Nu tinerii sînt implicit moderni, ci spiritele de orice vîrstă biologică, supuse însă deopotrivă aceluiaşi ritm dominant al vremii. Astfel este posibilă

coexistența fizică, dar nu și estetică a Hortensiei Papadat-Bengescu cu Ion Ciocîrlan sau modernitatea lui Eminescu și desuetudinea contemporanilor săi, cronologici, dar nu și spirituali.

Înseamnă deci că nu timpul este elementul decisiv al mutațiilor estetice, ci calitatea valorilor înseși. Iată o concluzie la care Lovinescu n-a vrut să ajungă, deși ea rezultă logic din chiar propriile sale raționamente. De aici pînă la afirmarea durabilității artei în raport direct proporțional cu calitatea ei estetică nu mai e decît un pas.

Pe de altă parte, din citatul de mai sus, se mai observă ceva și anume faptul că Lovinescu vorbește de o „evoluție a conceptului estetic". Alteori însă, pentru a putea explica hiatusul dintre noi și antichitate, criticul vorbește dimpotrivă despre evoluția sensibilității, admițînd în consecință că numai pe cale intelectuală ne mai este permis accesul la valorile clasice. E evident că deosebirea e mare, întrucît sensibilitatea și ideologia estetică nu sînt nici unul și același lucru și nu evoluează nici în același ritm. S-ar putea obiecta că cea de a doua e dependentă de cea dintîi și o urmează cu fidelitate, dar realitatea istorică ne dovedește contrariul.

Sînt cel puțin la fel de numeroase cazurile de conflict cu cele de armonie între ideologia și sensibilitatea estetică a unei epoci. În vreme ce aceasta din urmă reprezintă elementul conservator, cea dintîi îl reprezintă pe cel dinamic, revoluționar. Mai ales epoca modernă a creat condițiile unui dinamism din ce în ce mai viu, dar din păcate și a unei durate din ce în ce mai efemere a conceptelor estetice.

Legată mai adînc de zestrea noastră ancestrală, de lumea necunoscută a resorturilor interioare, sensibilitatea nu se opune desigur acțiunii conceptelor, ci dimpotrivă se adaptează fără a-și modifica esența. Cînd adaptarea este reală și profundă, receptivitatea estetică se lărgește și devine mai tolerantă. Ea nu se rupe însă niciodată de rădăcinile ei milenare. Dacă însă, sub presiunea unei voințe intelectuale, se declanșează un conflict între tendința estetică și bazele autentice ale sensibilității, rezultatul este ceea ce putem numi ipocrizia gustului.

Lovinescu și Zarifopol au pus-o pe seama tocmai a lecturii operelor clasice, dar există indiscutabil și una izvorîtă din contactul cu experimentele avangardiste. Fără o reală înțelegere a rostului și utilității acestora, mulți cititori își declară adeziunea sensibilă la ele, fără ca măcar *aceasta* să le fie solicitată. Este aici un fenomen evident de snobism intelectual, care ascunde în fond aceeași ipo-

crizie a gustului pe care o impun adesea și venerabilele valori ale antichității.

În ambele cazuri ne aflăm în fața unei dezadaptări a sensibilității estetice, pe de o parte din motive de progres, pe de alta din motive de rămînere în urmă. E limpede că ne referim la o sensibilitate socială, deci la o anumită medie a consumatorilor de artă, pentru că altfel există fără îndoială și sensibilități ale valorilor de avangardă, cel puțin acelea ale artiștilor înșăși, și există tot așa de sigur și sensibilități de umaniști care se simt infinit mai bine în lumea operelor clasice, considerată singura „lume a valorilor perene".

În această privință, Călinescu avea perfectă dreptate, cearta nu are nici un rost : lui Lovinescu nu-i place *Iliada* de pildă, „mie-mi place și am încheiat discuția chiar după metoda sa" [157] (a lui Lovinescu — n.n.). Octav Șuluțiu experimenta și el ideea mutației valorilor estetice asupra literaturii latine și constata că dimpotrivă „se poate găsi emoție pură, emoție estetică în operele antice latine" [158].

Așadar, în plan individual sau, în cel mai bun caz, de grup, sensibilitatea poate dispune fie de un registru foarte restrictiv, fie de unul foarte bogat, ceea ce este desigur un ideal, în plan social, însă sensibilitatea se menține întotdeauna pe o linie medie la egală distanță atît de operele foarte vechi cît și de cele foarte noi. Dacă ea vibrează totuși cu mai multă ușurință și oricum cu mai puțină ipocrizie la cele vechi decît la cele noi e pentru că față de cele dintîi își poate descoperi o afinitate fie și îndepărtată, pe cînd față de celelalte curiozitatea e mai mult intelectuală și teama de a nu trece drept neinițiată o duce la ipocrizie. Gustul e o facultate a spiritului nostru care stă în plin centrul tensiunii continue dintre sensibilitatea și ideologia estetică, evoluînd cînd spre una cînd spre alta, pentru a fi în ultimă instanță o sinteză a acțiunii lor reciproce. La cititorul comun predomină în gust influența sensibilității, la cel avizat, adică erudit, cultivat etc. și mai ales la critic predomină influența ideologiei estetice. De aceea criticii laudă uneori și ceea ce nu le place.

Reîntorcîndu-ne acum din nou atenția spre istoria fenomenului estetic, trebuie să conchidem că nu mutația îi e caracteristică, ci evoluția. Lovinescu însuși recunoștea în *Istoria civilizației române moderne* caracterul evolutiv și nu revoluționar al sensibilității [159]. Și atunci de unde mutație, de unde discontinuitatea valorilor estetice ? Fără îndoială, terminologic ne aflăm în fața unei certe erori.

Ideologic, adevărul punctului de vedere relativist este mai mult decît parțial.

În realitate, valorile trăiesc în funcție de intensitatea lor estetică și apoi în funcție de capacitatea lor de a adera la cele mai diverse interpretări critice și ideologice. Că este un raport de presupunere reciprocă între aceste două calități ni se pare incontestabil. Capodopera are viață proprie și, ca și viața însăși, are o anume ambiguitate caracteristică, rezultată tocmai din obiectivitatea estetică sau impersonalitatea artistului, adică din uitarea de sine și adîncirea complet dezinteresată în obiect.

Frumosul e în esența lui etern, interpretările sale sînt istorice. Impresia de durabilitate a operelor vechi se datorește și sincronismului scăzut al acelor epoci. Pentru a se impune, o operă avea nevoie de timp și circulația era anevoioasă. Dezvoltînd procedee rapide de comunicație, epoca modernă asigură unei opere de artă o receptare aproape simultană pe toate meridianele globului. Densitatea producției artistice a crescut și, unită cu rapiditatea impunerii sale, constituie un factor de scurtare a duratei interesului axiologic al publicului consumator de artă.

Pe de altă parte, în virtutea principiului formulat de T. S. Eliot după care prezentul modifică necontenit trecutul [160], operele artistice de seamă își descoperă mereu latențe neinvestigate din perspectiva nouă a unei alte conjuncturi spirituale și a unui alt context istoric. Nu numai operele clasice le influențează pe cele moderne, dar și invers.

Destinul quasi-etern al capodoperelor este în felul acesta asigurat în chipul cel mai paradoxal cu putință : de la actualitate către trecut. Pentru Lovinescu dimpotrivă tocmai actualitatea surpă și compromite definitiv trecutul.

Inadvertențele teoretice dovedesc însă o dată mai mult că mutația valorilor estetice n-a avut o finalitate ideologică propriu-zisă, ci una critică, n-a fost, cu alte cuvinte, produsul pur al unei viziuni sistematice, ci produsul istoric al unor necesități de conjunctură. Perimată din punct de vedere al esteticii generale, ea rămîne totuși un moment important în istoria criticii literare românești.

e. Întrebat odată ce cărți ar lua cu sine pe o insulă pustie, Lovinescu răspundea : „Fără a generaliza și pentru a mă mărgini numai la mine, și în cadrele unei stricte sincerități, într-o astfel de împrejurare extremă, n-aș lua pe nici unul din acești mari scriitori

cu care de altfel am oarecare familiaritate. Preferințele mele ar merge categoric către opere noi, necitite încă, dar de scriitori cunoscuți, în care aș avea încredere ; curiozitatea și nevoia încercării unor noi senzații ar prima asupra intuiției ce te face să-ți retrăiești emoțiile defuncte.

Aș vrea să împing sinceritatea și mai departe : dacă într-o astfel de împrejurare n-aș trebui să aleg decît trei cărți, două dintre ele ar fi din categoria celor de mai sus, adică necunoscute dar prezumabil interesante..." [161].

Răspunsul e fără îndoială profund semnificativ, confirmînd o dată mai mult pasiunea notorie a lui Lovinescu pentru actualitate. Deși recunoaște că „prin mutația valorilor estetice, nu trebuie să înțelegem că se realizează și un progres" întrucît „în realitate mutația valorilor nu implică în sine o calificație, ci numai o variație" [162], criticul își mărturisește deschis opțiunea pentru contemporaneitate, singura care permite gustului estetic să se manifeste nestingherit de prestigii și prejudecăți, în deplină spontaneitate. Nu pare să existe pentru Lovinescu o voluptate intelectuală mai mare decît aceea de a deschide primul paginile unei cărți și de a se rosti tot primul despre ea. [163]

Dincolo de dispozițiile temperamentale, o asemenea pasiune fervență pentru actualitate este concluzia firească a unui întreg sistem de ideologie literară. Toate conceptele lovinesciene și în speță sincronismul și mutația valorilor estetice converg către acest obiectiv, rostul și justificarea unei acțiuni critice și ale unei existențe omenești.

Satisfacția de a descoperi talentul și de a-l proclama, acea lungă și nostalgică așteptare a „Marelui Izolat" fixează lui Lovinescu un loc aparte în galeria criticilor noștri, un loc de noblețe și de devotiune, dar mai presus de toate un loc de statornicie a misiunii literare pe care nimeni nu l-a disputat pînă în prezent.

Toată această atitudine are la bază numai și numai pasiunea pentru actualitate, dar nu o pasiune oarbă și epicureică, limitată la prezent și satisfăcută de sine, ci una vizionară, încredințată că literaturii române îi este rezervat un viitor strălucit. Adevăratele și marile merite ale lui Lovinescu de aici decurg, din contribuția pe care, stimulînd fapta creatoare a contemporanilor săi, a adus-o în ultimă instanță la edificiul culturii române de azi.

Modernismul criticului ascunde în esența sa o mare sete de creație, de depășire, de progres al literaturii și trebuie disociat cu hotărîre de pasiunea pentru modă, atît de caracteristică spiritelor

facile. Lovinescu a ştiut să găsească întotdeauna acel echilibru lăuntric care să-l ţină departe atît de mortificarea şi formalismul unei tradiţii fetişizate cît şi de zbaterile sterile şi snobe ale rafinaţilor de ultimă oră.

Conceptul său de actualitate are, de aceea, un conţinut cu totul nou care se apropie în mod remarcabil de cel pe care i-l conferim noi astăzi. El presupune gravitate şi profunzime şi respinge orice asimilare cu gesturile de intoleranţă şi îngustime ale inovatorilor superficiali şi ale experimentatorilor sterili. Actualitatea lui Lovinescu, ca şi a noastră, a celor de azi, înseamnă înnoire substanţială, înseamnă progres solid şi autentic, dacă nu în sensul unei superiorităţi valorice, garantată numai de talent, cel puţin în sensul superiorităţii de perspectivă şi de mijloace creatoare. Şi chiar de ar fi şi mai puţin, actualitatea este domeniul sensibilităţii şi intereselor noastre vitale. O cultură adevărată nu se poate edifica decît prin întoarcerea spre noi înşine. Autenticitatea generaţiilor de mîine trebuie asigurată printr-o educaţie corespunzătoare spiritului actualităţii noastre istorice. Iată de ce şcoala nu e încă, după Lovinescu, la înălţimea chemării sale celei mai nobile. Ea trebuie să înţeleagă pînă la urmă că „menţinerea gustului tinerimii în cadrele contemporaneităţii reprezintă o necesitate naţională“ [164].

Pasiunea lui Lovinescu pentru actualitate se confundă în sfîrşit cu însăşi pasiunea pentru critică, vocaţia lui fundamentală. Există aproape o sinonimie între aceste două noţiuni. Dar actualitatea criticii nu e asigurată de obiect, adică de o literatură contemporană, ci mai cu seamă de atitudinea ideologică şi de sensibilitatea estetică. Un critic rămîne actual şi cînd scrie despre clasici. Contemporaneitatea este un atribut spiritual.

Din motivele ştiute, Lovinescu s-a consacrat însă aproape exclusiv valorilor epocii sale. Surprinzînd odată emoţia unei tinere debutante al cărei talent îl elogiase, criticul nota şi cu puţină resemnare, dar şi cu netăgăduită mîndrie : „Cît despre lacrima de bucurie din ochii doamnei, ea preţuieşte pentru mine mai mult decît premiul naţional de critică. E un destin şi acesta“ [165]. Într-adevăr !

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V. ESTETISM ŞI MILITANTISM

1. DISOCIERI FILOZOFICE. 2 MAIORESCIANISM ŞI MILITANTISM ESTETIC. 3. MILITANTISM ESTETIC ŞI MAIORESCIANISM. 4. CONCLUZII IDEOLOGICE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. DISOCIERI FILOZOFICE

a. De la Kant la Blaga
b. Spre o înțelegere corectă a problemei
c. Contribuții marxist-leniniste

a. Mai complicată decît altele, problema autonomiei esteticului are nevoie tocmai de aceea de clarificări hotărîte, cu at't mai mult cu cît în ultimul secol ea a dat naștere la nenumărate confuzii, neînțelegeri și patimi dintre cele mai străine de artă. Această situație s-a datorat în cea mai mare parte unor motive de ordin etic și social-politic și foarte puțin de ordin teoretic.

Nici din acest ultim punct de vedere lucrurile nu sînt bine-înțeles chiar așa de simple, dar trebuie pornit neapărat de aici pentru a lămuri restul și pentru a pricepe în fine cum dintr-o problemă de teoria valorilor s-a ajuns treptat la una de morală socială și de politică militantă. De altfel nu se poate afirma cu deplină siguranță că problema a descins din zonele teoriei în cele ale vieții practice sau că dimpotrivă a evoluat în sens invers. E mult mai probabil că ea s-a manifestat în ambele domenii și s-a definit prin influențele lor reciproce.

Caracterul atît de acut al autonomiei esteticului se datorește faptului că ea implică în mod automat problema majoră a responsabilității artei. Cum pot rămîne oamenii indiferenți față de repercusiunile sociale ale actelor pe care le săvîrșesc? Are artistul vreun drept de a se sustrage controlului social în numele specificului activității sale sau dimpotrivă are obligația de a-l respecta? Între constrîngerea socială și libertatea creatoare nu există cumva un conflict iremediabil?

Răspunsul la aceste întrebări nu poate fi dat fără o definire limpede a noțiunii de responsabilitate. Ca toate noțiunile curente, și aceasta dispune de un mult prea bogat registru semantic pentru a

constitui prin sine o soluție cît de cît reală. Responsabilitatea artistului poate fi estetică, morală, socială etc. Mai mult decît atît, responsabilitatea de un anumit tip poate angaja alta de alt tip, spre exemplu satisfacerea unor exigențe estetice poate însemna și îndeplinirea unei obligații sociale sau etice. Depinde cum înțelegem noțiunile.

Dar, mai întîi despre ce fel de responsabilitate este vorba ? De bună seamă cine întrebuințează această noțiune se referă în primul rînd, dacă nu exclusiv, la caracterul social și moral al unei opere de artă, cu alte cuvinte la efectele extraestetice, dincolo de estetic, dar prin intermediul lui, pe care le poate produce. Arta manifestă desigur prin esența ei o influență estetică și una derivată, nu mai puțin importantă decît cea dintîi, ba chiar de o importanță direct proporțională cu aceasta. Iată de ce, față de marea forță de dominare a artei, societatea n-a putut și n-a dorit să rămînă nepăsătoare. Pe de altă parte, arta și-a revendicat adesea dreptul de a depăși îngrădirile sociale din motive fundamental estetice. E locul aici să mai formulăm o întrebare : există într-adevăr între răspunderea estetică și cea socială a artistului o opoziție ireductibilă ?

Pentru a înțelege mai bine atitudinea lui Lovinescu și a deschide perspectiva propriului nostru răspuns, nu putem face în nici un caz abstracție de soluțiile anterioare mai importante.

Se știe că operația disocierii valorilor și autonomizării lor, începută odată cu Renașterea, se accentuează necontenit și cunoaște cu estetica lui Kant expresia ei teoretică cea mai închegată. Dar fenomenul devine fapt împlinit, chiar dacă nu în chip desăvîrșit, abia în secolul al XIX-lea, manifestîndu-se evident ca un factor de progres al culturii moderne. Ieșite din sincretismul lor milenar, valorile dispun acum de un cîmp de dezvoltare mai liber și mai amplu decît oricînd, independența relativă asigurîndu-le un mediu ideal pentru propria lor redescoperire și individualizare.

Cu timpul însă, așa cum s-a arătat în repetate rînduri [1], autonomizarea a dus inevitabil la o anumită izolare a valorilor unele față de altele. Din confraternitatea lor originară, ele s-au văzut treptat aduse în starea unei singurătăți întristătoare și nostalgice, de natură a crea în sînul unei culturi conflictele cele mai neașteptate. O asemenea împrejurare a putut genera la un moment dat așa-zisa criză a culturii europene moderne, care a produs o extrem de bogată literatură de interpretări și soluții.

Între ponderea și stringența teoretică impresionantă cu care Kant a formulat principiul autonomiei esteticului în celebra sa

Critică a puterii de judecată (1790)[2] și estetismul cinic și radical al unui Oscar Wilde[3], renegat apoi de el însuși cu atîta fervoare și în împrejurări atît de dramatice[4], a fost loc pentru concepțiile cele mai variate și mai contradictorii. E imposibil să urmărim aici o istorie atît de bogată și atît de complexă și de aceea ne vom opri numai la domeniul românesc, mai ales că în el s-a aflat și sursa tuturor inițiativelor critice ale lui Lovinescu. Aceasta nu înseamnă desigur a-l rupe de contextul mai larg al gîndirii europene, ci doar a-l fixa în acela care îi e mai propriu și mai adecvat pentru a-l defini.

Diferențierea valorilor, simțite ca prezențe de sine stătătoare, ca entități avînd esențialitatea lor definitorie, nu este la noi o problemă a primei jumătăți a secolului trecut. Înfiptă adînc în iureșul luptelor pentru emancipare socială și națională, spiritualitatea creatoare românească vede în romantism un program estetic care, în latura sa militantă, nu-i putea decît conveni. A devenit un loc comun constatarea că aici trebuie căutată explicația marii audiențe a unui curent care nu consuna în ultimă instanță cu sufletul poporului nostru, acesta nutrind mai degrabă, așa cum iarăși s-a demonstrat mereu, sentimentul unei aderențe organice la idealurile și formele de viață ale clasicismului, totdeauna deschis influențelor binefăcătoare, dar niciodată abandonat. Generația revoluționară de la 1848 a prelungit pînă tîrziu către sfîrșitul veacului, pînă la ultimul ei reprezentant, concepția rolului social și moral al artei, conferind artistului în consecință poziția de stimă și de admirație a unui redutabil luptător politic. Mulți dintre scriitorii pașoptiști au fost de aceea pînă la sfîrșitul vieții lor și oameni de stat, factori însemnați în atmosfera publică a epocii lor.[5] A fi numai artist, cu demnitatea unică a unei asemenea condiții, n-a constituit pentru ei un ideal, ci o infirmitate.

Iată de ce, dacă putem întîlni adesea în scrierile și publicațiile primei jumătăți a veacului trecut prețuirea subliniată a frumosului artistic, afirmată, cum se știe, din perspectiva unei estetici clasiciste cu numeroase infiltrații romantice, nu vom găsi niciodată exprimat principiul separației valorilor. Sîntem încă din plin într-o epocă în care valorile beneficiază unele de altele, încălcîndu-și adesea teritoriile, și această situație nu va întîrzia prea mult să-și arate, dincolo de noblețea cu care îi învestise pe marii poeți ai generației pașoptiste, și roadele submediocre. Arta patriotică devine cu timpul, din insuficiența talentului și prin consolidarea confuziei, artă patriotardă. Pericolul e dublu : vulgarizarea unor idealuri

nobile şi pervertirea gustului estetic, şi aşa puţin format, al marelui public. Curajul şi autoritatea de a spune lucrurilor pe nume, demascînd impostura şi înfigînd semnul adevărului, le-a avut Titu Maiorescu.

Prefigurate de Radu Ionescu în *Principiele criticii* din 1861, în măsura în care se inspiră din acelaşi izvor hegelian, ideile maioresciene devin curînd instrumentul unei mari acţiuni combative. Această calitate a lor compensează cu prisosinţă relativa lipsă de originalitate. Deşi a fost un gînditor dotat, Maiorescu a renunţat repede la veleitatea elaborării unui sistem şi s-a pus în slujba imperativelor urgente ale culturii româneşti contemporane cu el. Meritele sale sînt acelea ale unui om de acţiune practică, ale unui critic neşovăitor şi eficace şi nu ale unui estetician. Aplicînd ideile altor filozofi (sursele sînt bine cunoscute astăzi), Maiorescu şi-a făurit în schimb un stil ce-i aparţine în exclusivitate. Soluţiile date de el problemelor estetice sînt de aceea originale mai curînd în planul practic decît în cel teoretic.

Necesităţi de ordin polemic l-au făcut să împingă principiul disocierii valorilor pînă la negarea oricăror implicaţii etice sau politice ale esteticului, afirmînd astfel pînă şi incompatibilitatea dintre artă şi patriotism. Era o exagerare asupra căreia a simţit singur nevoia să revină mai tîrziu pentru a-i da o rezolvare în adevăr acceptabilă : „...patriotismul este în inimile sincere /.../ un simţămînt adevărat şi adînc, şi întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie“ [6].

Dacă ne gîndim bine, trebuie să distingem aici în fond deosebirea pe care, pe alte căi, o va face şi Gherea între tendinţă şi teză. În această privinţă cei doi mari adversari sînt, cum vedem, de acord. Conflictul lor ideologic vine din situarea pe poziţii radical opuse în definirea artei înseşi, pentru Maiorescu aceasta fiind „o ficţiune care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice“ [7], pentru Gherea dimpotrivă un mod de participare a artistului la viaţa cetăţii.

Polemica a dispus accentele în chip diferit modificînd în viziunea posterităţii adevăratele susţineri ale criticilor. Şi Maiorescu de pildă a recunoscut artei valoarea ei educativă, fixînd-o însă în chiar funcţiunea estetică şi definind-o prin capacitatea de anulare a egoismului individual. Dar arta are şi o însemnătate educativă apreciabilă pe plan social, constituind un factor de prim ordin în evoluţia spirituală a unui popor. Iată o faţă a chestiunii care n-a fost aprofundată de Maiorescu, deşi el a afirmat caracterul naţio-

nal şi popular al literaturii, apropiindu-se astfel de înţelegerea rostului ei social.

Pe de altă parte, şi Gherea a subliniat importanţa factorului estetic, a armoniei dintre fondul şi forma operei literare. Cu toate acestea, în practica criticii sale, a făcut adeseori conţinutism şi sociologism destul de mecanic. Tot lui îi revine meritul de a fi reluat, la un alt nivel bineînţeles, ideile paşoptiste cu privire la misiunea socială şi naţională a artei, distingînd cu claritate acolo unde Maiorescu numai intuise : între tendenţionism şi tezism. Că acţiunea sa critică a venit uneori în conflict cu propriile sale vederi teoretice este însă incontestabil. O privire detaşată şi senină ne poate face să apreciem astăzi lucrurile mult mai exact.

Este evident că în evoluţia dialectică a culturii noastre şi Maiorescu şi Gherea au fost necesari completîndu-se reciproc. Toţi gînditorii şi criticii care i-au urmat au trebuit să ţină seama de poziţiile şi antinomice, dar şi complementare ale marilor lor precursori. Credinţa care s-a făcut auzită cîndva că linia maioresciană a promovat în continuă contrazicere cu descendenţii lui Gherea un autonomism reacţionar, un formalism şi un estetism extrem nu mai poate fi primită astăzi în sens absolut.

În realitate nu există personalitate de valoare a esteticii şi criticii noastre literare care să fi negat vreodată implicaţiile sociale şi morale ale artei. Gîndirea românească a afirmat dimpotrivă întotdeauna un ideal estetic profund umanist, opunîndu-se cu hotărîre de fiecare dată exceselor estetizante şi tendinţelor unor mode de dezumanizare a artei. Ceea ce au făcut cu toţii a fost însă distincţia principială între finalitatea estetică a actului creator şi finalitatea lui derivată, pe cît de reală, pe atît de importantă, dar de care nu se poate ţine seama decît în măsura în care cea dintîi este satisfăcută. Arta trăieşte deci în plasma tuturor valorilor umanităţii, dar se valorifică primordial din perspectivă estetică.

Şi Mihail Dragomirescu, şi E. Lovinescu, şi Tudor Vianu, şi Lucian Blaga se înscriu cu consecvenţă pe o asemenea direcţie de cugetare. Fără delimitări teoretice esenţiale din punct de vedere estetic, altfel spus fără a contesta principial primordialitatea în artă a valorii estetice, Iorga, Ibrăileanu, Ralea etc. li s-au opus totuşi în acţiunea practică accentuînd mai cu seamă implicaţiile morale şi naţionale ale artei. Ei au menţinut astfel în secolul nostru tensiunea fecundă a atitudinilor polemice, nu numai înviorînd atmosfera literară a vremii, dar şi contribuind în mod indirect la lim-

pezirea concepției corecte a autonomiei estetice, cu avantajele și limitele sale istorice.

Să nu respingem însă acuzația de estetism la adresa liniei maioresciene fără a aduce dovezile necesare. Lăsîndu-l la urmă pe Lovinescu pentru a-l situa mai bine în contextul dezbaterilor ideologice, să ne îndreptăm către ceilalți : Dragomirescu, Vianu, Blaga.

Așezat în mod programatic pe pozițiile mentorului și profesorului său, M. Dragomirescu are pretenția de a le depăși chiar, cînd i se pare că prin simpatia lui Maiorescu pentru sămănătorism, acestea se abat de la ortodoxia autonomistă. Rupîndu-se de gruparea *Convorbirilor literare* și proclamîndu-se independent pînă la declanșarea polemicii cu foștii săi tovarăși, directorul noilor *Convorbiri* devenite curînd *critice* se consideră singurul apărător al libertății artei și vede în acțiunea revistei și școlii sale „noi" meritul cel mai însemnat în promovarea principiului maiorescian al disocierii valorii estetice de celelalte valori. Înțelege însă viitorul autor al *Științei literaturii* atît de unilateral acest principiu încît să stimuleze o artă îndepărtată de viață și de preocupările omului ? Iată o concluzie pe care atît atitudinea concretă cît și cea teoretică o infirmă în mod categoric. Adept al unei arte echilibrate și clasice și dușman al tendințelor moderne stigmatizate drept „eczemă literară", M. Dragomirescu scria cît se poate de concludent : „Cîtă vreme poetul, ori de unde s-ar inspira și orice l-ar determina în creațiunile sale, rămîne poet *adevărat*, principiul artei pentru artă este satisfăcut. Oricît de trecător, oricît de neînsemnat, oricît de jos ar fi izvorul de inspirație al poetului — ură personală sau politică, bucurie pentru averi sau pentru succese amoroase, întristări pentru pierderi la cărți sau la loterie, îndemnuri interesate sau sincere, fie de orice natură ar fi — toate pot fi materie de artă, numai poetul să aibă imaginația care să le transforme, să le înnobileze și să le lege de adîncurile firii noastre, iar pe de alta magia cuvîntului nou și firesc în care să le îmbrace" [8]. Obligatoriu este numai, consideră pe bună dreptate M. Dragomirescu, ca în judecata de valoare opera poetului să fie apreciată „prin ceea ce el (poetul — n.n.) s-a înălțat peste materia contingentă, iar nu prin această materie însăși, care trebuie să-i fie indiferentă" [9].

Dar dacă tonul lui Dragomirescu este oarecum tolerant față de inevitabila eteronomie a artei, la Vianu sau la Blaga acest caracter al valorii estetice devine o necesitate, ca element al legăturii cu umanitatea și al comuniunii valorilor în structurile mai complexe ale sufletului modern. „Înainte de a fi artist, scrie Tudor Vianu,

creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Doar după ce a *trăit* înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală, sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are, aşadar, o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Şi ea devine un scop în sine, o entitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mîndră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge" [10].

A afirma în acest mod autonomia valorii artistice nu înseamnă cîtuşi de puţin prin urmare a face o profesiune de credinţă estetizantă. Tudor Vianu arată pe drept cuvînt că estetismul înseamnă „acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămînînd într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesînd chiar o anumită ostilitate faţă de ele" [11]. Or „umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. În această constelaţie spirituală înseşi valorile estetice par înjosite" [12].

Şi atunci Tudor Vianu se întreabă dacă este posibilă asigurarea unei armonii a valorilor din perspectiva uneia centrale şi răspunde pozitiv. La nivelul structurii psihice, valorile se pot asocia organic întrucît nu sînt separate, ci se află într-o conexitate naturală, făcută cu putinţă tocmai prin specificul structurii umane. Şi profesorul demonstrează cum cîmpul axiologic, ca să zicem astfel, se poate organiza între liniile de forţă ale unei singure valori determinante, în ciuda complexităţii de relaţii care există sau apar din diferitele unghiuri de vedere în care se situează subiectul. [13]

Viziunea completă şi complexă a problemei permite astfel lui Tudor Vianu, dintr-o perspectivă net raţionalistă, găsirea celor mai corespunzătoare soluţii conflictului care a frămîntat atîta cultura noastră de-a lungul unor decenii de luptă cînd pătimaşă, cînd obiectivă, dar niciodată mai puţin susţinută : „Pentru că ştim bine acum ce este estetic în artă, nu mai putem confunda ceea ce este

cultural-istoric în artă cu ceea ce este estetic în ea. Limitele sînt acum stabilite și autonomia estetică atrage după sine și îndreptățirea celorlalte puncte de vedere cu care cel estetic se putea ciocni în trecut" [14]. Cîștigul este incontestabil și n-a fost apreciat în măsura cuvenită.

În contextul sistemului său personal, tributar prin substanța lui pozițiilor iraționaliste, nici Lucian Blaga nu este departe în această problemă de rezolvările lui Tudor Vianu. Și pentru el apare limpede de la început realitatea conexiunii valorilor. Mai mult decît atît, el are cuvintele cele mai aspre la adresa atitudinii estetizante în care vede o primejdie reală, de natură să sape temeliile culturii moderne. Deși autonomia esteticului a fost justificată uneori, estetismul generat de ea „se face vinovat de două mari greșeli" : 1) duce la evaporarea substanței artei și 2) prin hegemonia esteticului „conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasi-artistică". [15]

Precizîndu-și poziția față de exagerările autonomiste, Blaga notează judicios : „Arta face parte integrantă din cultură, prin intențiile ei «revelatorii», și prin «categoriile ei stilistice». Admițînd aceasta, e lesne de înțeles că arta nu poate fi nici izolată de celelalte ramuri ale culturii, și că ea nu poate să reclame nici privilegii" [16]. Poetul filozof adaugă apoi încă o împrejurare : „Există oarecum o substanță flotantă comună, care circulă prin toate ramurile de cultură, adică o masă de conținuturi și semnificații, care țin de metaforismul creației în general. Arta, care se izolează, voit, de restul culturii, arta nehrănită de chiagurile flotante se aneantizează. Artistul, care-și imaginează, copilăros, pe cît de rafinat, că nu are nici o legătură cu celelalte ramuri de cultură, și că nici nu trebuie să aibă, e jertfa unei amăgiri, care se răzbună" [17].

Considerîndu-și teoria despre categoriile abisale și despre matricea stilistică drept „o replică amplă, dată oricărui estetism" [18], Blaga recunoaște totuși artei „o autonomie paralelă cu autonomia oricăreia dintre ramurile culturii" [19]. Pentru a o justifica, filozoful construiește o teorie originală a așa numitului „plan unic". Pornind de la ideea că orice revelare se produce fie pe planul construcției ideative, fie pe acela al sensibilității și intuiției, Blaga conchide categoric că : *„Prestigiul și menirea artei sînt indisolubil legate și condiționate de această potență revelatorie a planului unic.* Amestecul planurilor, împletirea și paralelizarea lor, au numai darul de a diminua și de a altera potența revelatorie, pe care o posedă pla-

nul unic“ [20]. Şi notînd mai departe că *„Planul autonom al artei este acela al intuiţiei captate stilistic“* [21], autorul ajunge la o concluzie neaşteptată şi care poate stîrni rezerve pentru cine nu e acomodat cu noţiunile filozofiei blagiene şi anume că „arta şi cunoaşterea nu pot fi aliniate, căci fiecare îşi are autonomia sa“ [22]. Dacă însă înţelegem prin cunoaştere ştiinţa, avînd în vedere că accesul la esenţă este pentru Blaga revelarea, facultate comună tuturor formelor de cultură, concluzia devine inteligibilă şi întrucîtva chiar acceptabilă.

Dar pentru a autonomiza „definitiv esteticul artistic“, Blaga introduce în demonstraţia sa un factor nou : legea non-transponibilităţii care „decretează că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aci calitatea lor iniţială, şi nici invers“ [23]. Cînd legea aceasta este încălcată, apar aşa-zisele structuri paraestetice, din care Blaga exemplifică pe larg.

Dacă respingînd excesele autonomiste, autorul *Trilogiei valorilor* combătuse cu severitate estetismul, acum el se delimitează şi de etnicism, descoperind, cum am văzut, adevăratele condiţii ale autonomiei artistice. „Etnicismul, în general cam cazon din fire, scrie Blaga, ţine să impună artei un conţinut în legătură cu viaţa istorică sau actuală a poporului. Argumentele sînt însă sărace şi neserioase. Iar ca postulat de artă, teza se arată de-a dreptul primejdioasă“ [24]. Aceste rînduri scrise în 1939 au astăzi valoarea unui document de conştiinţă cetăţenească. Înseamnă oare că arta nu are caracter naţional, că e o fiinţă de nicăieri şi a nimănui ? Nicidecum. Blaga răspunde cu claritate : „Creatorul de artă este legat de etnic prin matricea stilistică inconştientă, sau mai precis, prin *unele* categorii abisale modelatoare, care intră constitutiv şi în opera de artă. Şi *aceasta e suficient* !“ [25].

Prin marile construcţii sistematice ale lui Vianu şi Blaga, lunga dezbatere în jurul autonomismului estetic atinge un punct culminant. Toţi esteticienii care vor mai relua de acum înainte problema vor trebui să consemneze victoria punctului de vedere estetic în judecarea lucrărilor de artă şi totodată realitatea complexă a relaţiilor valorii determinante cu celelalte valori. [26]

b. Contribuţia decisivă la înţelegerea corectă a ideii primatului estetic a adus-o însă cel dintîi E. Lovinescu. Luciditatea şi logica explicaţiilor sale îşi păstrează neştirbită actualitatea.

Simpla confruntare cu textele, netrunchiate și nerăstălmăcite, zdrobește definitiv orice acuzație de estetism. Să restabilim așadar odată mai mult realitatea [27], pentru început în aspectele sale principiale.

Ocupîndu-se în tinerețe de mult dezbătuta problemă a raporturilor dintre artă și morală, criticul scria, pe urmele maestrului său, Maiorescu : „Moralitatea într-o operă de artă este un element indiferent", dar adăuga imediat chiar cu prețul unei contraziceri că „ea se poate afla într-o măsură discretă și pentru aceasta opera de artă nu pierde nimic din frumusețea ei. Dimpotrivă, ea poate cîștiga" [28]. Admițînd așadar că în artă pot intra și anumite ecouri ale intereselor practice, Lovinescu nu le confunda totuși cu calitatea fundamental estetică. El arăta cu justețe că „noi judecăm mai întîi poezia în sine, ca valoare artistică și apoi îi cercetăm tendința după criterii etice" [29]. Cum vedem, Lovinescu disociază problema estetică de cea morală, fără a o respinge cîtuși de puțin pe cea din urmă. De acord cu Maiorescu, el nu recunoaște valoare estetică tendințelor de orice fel, dar, spre deosebire de el, nu le consideră pernicioase și indezirabile într-o operă de artă. „Cu aceasta am făcut o operă de conciliere și conciliatorii au privilegiul de a nu fi de opinia nimănui. De altminteri acestea sunt lucruri asupra cărora voi mai reveni..." [30]

Și într-adevăr criticul va reveni în *Tendințele în artă* asupra acestei probleme care a constituit, cum va spune mult mai tîrziu, „punctul concentric al primei mari discuții estetice cunoscute în literatura noastră" [31]. Și aici Lovinescu procedează în același spirit de hotărît și limpede discernămînt : „Arta nu are altă valoare decît sub raportul artei — prin urmare arta pentru artă, și nu artă pentru tendințe, *deși poate fi uneori și cu tendințe* (s.n.). Tendințele sunt planta parazitară ce se agață de copacul viguros și mîndru al artei. Ele sînt metalul vulgar intrat în aliaj cu aurul, pentru a-i da o valoare curentă și comercială. Nimeni deci nu trebuie să se ridice în mod absolut împotriva lor, pentru că le găsim în toate timpurile și în multe opere însemnate. Dar aceste opere sunt însemnate numai prin valoarea lor artistică și nicidecum prin tendințe. Tendințele au la bază o opinie a autorului, ce poate fi bună sau rea, azi așa și mîne altfel. Ele sunt un element prin definiție caduc" [32].

De la aceste aproximații juvenile, judicioase în esența lor, nu totdeauna însă și în expresie, Lovinescu va ajunge treptat la vederi solide și definitive. Încă în 1910, apreciind literatura națională

în ansamblul ei, el dovedea că nu ignoră nici pe departe determinismul condițiilor istorice, sociale etc. și stabilea un program foarte complex de cercetări în sarcina istoricului literar, considerat, în comparație cu criticul, în situația de a putea face știință adevărată. „Literatura unui neam nu e decît unul din fenomenele ce se produce (sic !) în sînul acelui neam, pe lîngă multe altele. Oricît ar părea de slobode, aceste fenomene sunt într-o legătură oarecare ce nu trebuie lăsată la o parte. Fenomenul cultural, fenomenul social ca și fenomenul economic nu pot fi despărțite de fenomenul literar" [33].

Doi ani mai tîrziu, analizînd de pe o poziție obstrucționistă opera lui Caragiale, criticul face o afirmație de-a dreptul surprinzătoare pentru un partizan al autonomiei esteticului : „Un artist se prețuiește însă nu numai după puterea lui de înfăptuire ci și după înălțimea idealului în slujba căruia și-a pus talentul. (Parcă citim pe Gherea ! — n.n.). Darul de observație, intuiția creatoare nu ajung pentru a da măsura desăvîrșită a unui scriitor. Mai trebuie să știm încotro i se-ndreaptă observația, în ce straturi adînci sau superficiale ale sufletului omenesc, în ce lume de sentimente și de idei pătrunde, ce anume înfățișări ale vieții știe prinde și apoi însufleți" [34].

Nu putem vedea aici desigur decît o mărturie de incertitudine ideologică. Procesul de clarificare a conceptelor era în curs și, cînd el se va consuma, Lovinescu îl va recunoaște și pe Caragiale în ciuda animozității temperamentale greu de disimulat. La ideea analizei complexe și cuprinzătoare a faptului estetic nu va renunța însă criticul niciodată : „Fără a subordona valorile literare sentimentelor patriotice și ideilor politice, credem totuși că un artist trebuie studiat în totalitatea manifestărilor sale. Acțiunea sa are și o latură socială, indiferentă sub raportul estetic, dar cu repercusiuni ce nu pot fi lăsate la o parte" [35]. Această situație e consecința inevitabilă a solidarității valorilor în conținutul unei opere de artă. Teoria maioresciană a „excluderii patriotismului din artă" este de aceea pentru Lovinescu „eronată" [36]. „Esteticul, eticul și etnicul sunt, negreșit, valori deosebite, și-i revine tocmai lui Maiorescu meritul de a le fi disociat în mod pragmatic la începuturile confuze ale literaturii române. Din faptul că sunt valori deosebite nu înseamnă însă că nu se pot întretăia sau suprapune chiar ; deși eticul nu-i cu necesitate estetic, se poate, totuși, ca o operă de artă să aibă și o înaltă valoare moralizatoare." [37]

Esențialul în concepția lovinesciană e ca judecata de valoare să fie condusă de criterii estetice, mai ales că emoția poate fi tre-

zită uneori şi pe căi cu totul străine de artă. Criticul a atras cu subtilitate atenţia asupra sensibilităţii spectatorilor de teatru la efectele patriotice sau melodramatice, avertizînd totodată contra unor adeziuni estetice inadecvate : „O operă de artă nu se judecă prin emoţia ce trezeşte, ci prin calitatea acestei emoţii“ [38]. Lovinescu trebuie să fi ţinut la această „disociaţie“ de vreme ce şi-a retipărit de mai multe ori articolul în care o afirmă.[39] Şi evident, chestiunea ridicată este extrem de utilă unei definiţii corecte a emoţiei estetice. Criticul recunoaşte încă o dată în acest fel fuziunea indestructibilă a elementelor extraestetice cu cele estetice în structura internă a operei de artă. Într-o ultimă versiune a textului, el va scrie în chip de concluzie : „Ca şi metalul preţios, arta nu se prezintă însă aproape niciodată genuină, ci într-o compoziţie de elemente străine, profund omeneşti, ce-i imprimă ductibilitatea necesară pentru a-i da o circulaţie socială, aşa că se explică de ce, din incapacitatea disociaţiei, în ochii multora, emoţia estetică a ajuns să fie judecată prin intensitate şi nu prin calitate“ [40].

Comparînd altă dată emoţiile trezite de o operă de artă cu un „aliaj de elemente eterogene unite la un loc, sub semnul experienţei personale sau numai al incidenţei psihologice“, Lovinescu preciza faţă de această situaţie obligaţia esenţială a criticii estetice de a determina cu hotărîre adevărata emoţie artistică, emoţia specifică şi pură : „În facultatea de a o izola de toate impurităţile momentului, de ordin strict individual, stă principiul de valorificare a criticului, deoarece critica începe dincolo de pragul acestor infiltraţii, în domeniul pur estetic“ [41].

Autonomia esteticului nu este aşadar pentru Lovinescu o teorie reacţionară şi antisocială, nu propovăduieşte ruperea esteticului de valorile care-l nutresc. Ea este numai un criteriu de valorificare critică, bazat pe primatul esteticului şi pe capacitatea de a fi disociat din punct de vedere metodologic, „ceea ce nu înseamnă, cum scrie foarte limpede Lovinescu, că fenomenul estetic se găseşte totdeauna pur şi că nu are vreo valoare decît cînd este pur, ci numai afirmaţia posibilităţii disocierii valorilor şi a existenţei unei sensibilităţi capabile de a percepe frumosul în afară de orice amestec“ [42]. Afirmaţia e categorică şi nu comportă nici cel mai mic echivoc. Ea singură ar fi de ajuns pentru a înlătura toate speculaţiile şi obiecţiile pe tema estetismului lovinescian. *Primatul esteticului nu înseamnă estetism, ci principiu de valorificare. Aceasta este ideea lui Lovinescu înţeleasă în mod corect. Solidaritatea valorilor în artă nu e şi nu poate fi în discuţie.*

Numeroasele implicații extraestetice, eteronomice ale artei se explică firește prin determinismul căruia i se supune și ea ca orice fenomen spiritual. „Formula estetică a unei civilizații nu trebuie privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acelei civilizații ; dimpotrivă, ea nu e decît un aspect în strînsă dependență cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filozofică, politică și chiar economică, sau, mai ales, economică, după cum pretinde materialismul istoric. Conexiunea e prea evidentă pentru a mai necesita dezvoltări" [43], scrie Lovinescu și regăsim aici ideile sale de totdeauna, în numele cărora a respins „abuzul de estetism" [44] al lui Mihail Dragomirescu. Cum se explică însă această situație ?

Ca orice element al culturii [45], esteticul s-a născut și el dintr-o anumită utilitate, devenind abia tîrziu ceea ce este azi adică o realitate autotelică. Eliberîndu-se de sub primatul necesității practice pe care a satisfăcut-o, arta nu se rupe însă cu totul din structura relațiilor generice. Acestea rămîn, dar se manifestă într-un mod mult mai subtil și mult mai complex, asigurînd artei în permanență o anume influență socială pe lîngă cea estetică. „Literatura, zice Lovinescu, trăiește și ea, sub alte raporturi, sau vine în conjuncțiune cu alte valori ; adresîndu-se unui public, adică unui mediu social, căruia îi comunică și îi sugerează stări sufletești, emoții, care trec peste individ și interesează colectivitatea /.../, literatura are o latură socială și morală. Amestecul de valori există, incontestabil, într-o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă totdeauna sub forma esteticului pur" [46]. Criticului i se pare însă că altul e sensul dezvoltării literare moderne : „Nu conjuncțiunea de valori voim să tăgăduim, ci afirmăm numai evoluția literaturii noastre în sensul primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție" [47].

Aceasta nu înseamnă însă că literatura, ca și arta în genere, nu are și o influență morală asupra oamenilor : „În ceea ce privește eticul, scrie criticul, stăm încă pe poziția schopenhaueriană, exprimată cu atîta constanță la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă ; există în fenomenul contemplației estetice o astfel de înălțare, de depersonalizare, de obiectivare, încît devine de la sine morală ; cînd nu s-a făcut într-însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure și imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică și nu etică" [48].

Influența morală a artei se exercită prin urmare numai prin intermediul esteticului. În afara lui, nu se poate vorbi de calitatea

etică a unei opere decît în cadrul unei judecăți inadecvate, nespecifice, exterioare valorii în sine a artei. Un fapt moral în realitate poate deveni imoral în artă dacă nu întrunește condițiile valorii estetice. Lipsa de talent a compromis adesea, după cum o știm prea bine, cele mai nobile idei. Cine pierde din vedere acest adevăr nu are vocație critică și amestecul lui în problemele estetice poate produce, cum s-a întîmplat adesea, cele mai dramatice perturbări într-o judicioasă ierarhie a valorilor, pentru că „nimic nu tulbură judecata critică mai mult decît lipsa de disociație a esteticului de elementele ce se îmbină cu el întîmplător și parazitar" [49].

c. E o întrebare acum dacă disociația valorilor constituie o operație posibilă în realitate. În această privință s-au exprimat uneori cele mai ferme îndoieli. Fuziunea esteticului cu celelalte valori ar fi atît de puternică încît presupusa critică estetică n-ar izbuti altceva decît să se limiteze la aprecieri cu caracter îngust tehnicist, eșuînd în cele din urmă în formalism și sărăcind arta de bogatul său conținut uman. Mai fructuoasă așadar este o critică a operei din perspectiva relațiilor ei cu lumea și a implicațiilor ideologice sau etice pe care le conține.

Pe de altă parte, esteticul fiind în general controversabil în recepția individuală atît de variată prin inegalitatea condițiilor de gust, de educație și de cultură, nu poate da satisfacție spiritelor însetate de certitudini absolute, matematice. Prin caracterul lor de o natură mai stabilă și mai generală, elementele extraestetice oferă însă în mod vizibil această posibilitate. [50]

Această interpretare nu ne poate aduce evident nici o lumină utilă asupra problemei pe care o discutăm, întrucît ea nu face decît să întunece specificul estetic al artei și să-l escamoteze. Contribuția ei la lămurirea măcar a unor aspecte ale determinismului social-economic al fenomenului artistic este și ea viciată de o percepție redusă a valorii estetice și de o înțelegere mecanicistă și schematică a raporturilor dintre bază și formele conștiinței sociale.

În definitiv, este justificată prin textele de mare autoritate ale clasicilor marxismului această atitudine de refuz al oricărei discriminări a esteticului de celelalte valori contigui și de confuzie a artei cu un instrument mai mult sau mai puțin ocazional de acțiune practică? [51] Lovinescu observa odată faptul paradoxal că melodrama, care recomandă întotdeauna virtutea și condamnă viciul, e la fel aplaudată și de virtuoși și de vicioși. Avarii rîd de Harpa-

gon la fel de tare cu ceilalți spectatori, fără a se recunoaște.[52] Considerată ca iluzie și convenție, arta n-are o acțiune directă asupra omului, de natură să-l schimbe în mod radical sau cel puțin în măsura în care, de pildă, îl influențează un factor educativ ca școala. De aici nu rezultă totuși inexistența oricărei acțiuni a artei, ci numai, repetăm, a celei pedagogice. Înrîurirea artei este mai adîncă și mai subtilă, mai secretă și mai perseverentă. Ea rafinează sensibilitatea umană și îmbogățește experiența de viață prin contactul cu efectele catartice ale desăvîrșirii estetice. Oricît ar părea de îndepărtată de noi, teza lui Schopenhauer despre moralitatea estetică a artei este în realitate un element rațional care nu poate fi și nu trebuie respins.

În sprijinul ideii de nediferențiere a esteticului de acțiunea sa practică și directă prin intermediul unei tendințe nu numai spontane, dar chiar conștiente, se face apel de obicei la articolul lui Lenin din 1905 *Organizația de partid și literatura de partid*. Dincolo de faptul că aici e vorba de anumite condiții istorice concrete care au provocat luarea de atitudine a lui Lenin, este indiscutabil dreptul ideologic al partidului într-o societate socialistă, bazată pe principiul dictaturii proletariatului, de a exercita o influență și o acțiune de îndrumare a artei în direcția celor mai generoase obiective sociale și politice. Această acțiune nu se confundă însă cu constrîngerea administrativă și cu directivele restrictive. Ea se manifestă dimpotrivă în mod persuasiv în atmosfera spirituală a înfruntărilor de opinii, cu singura condiție fundamentală a atașamentului față de cauza socialismului.

Cînd se citează articolul lui Lenin se uită de asemeni că Lenin însuși a făcut în repetate ocazii recomandări contrare spiritului îngust dogmatic în materie de artă și în fine că el însuși a dat o dovadă strălucită de disociere a valorii estetice într-o judecată critică, apreciind de pildă cartea lui Avercenko *12 cuțite în spatele revoluției* ca pe o carte de mare talent cu tot conținutul său contrarevoluționar dușmănos[53], sau, ca să luăm exemplul clasic, subliniind meritele extraordinare ale operei lui Tolstoi în zugrăvirea Rusiei prerevoluționare în ciuda concepției sale politice și ideologice cu totul insuficiente din punct de vedere istoric.[54]

Este aici problema conflictului între concepție și metodă artistică de care au vorbit la vremea lor Marx și Engels pe seama lui Balzac și de care s-a vorbit și la noi ani de-a rîndul după 1944. Or chiar din soluția dată de Marx, Engels și Lenin rezultă fără

putință de tăgadă că între opera ca atare, produs al intuiției artistice și al talentului, și concepția de viață a autorului ei nu există întotdeauna o armonie perfectă, ceea ce nu înseamnă că aceasta din urmă este indiferentă, desigur. Ea poate aduce operei un plus de umanitate, fără a-i determina însă calitatea estetică. S-a vorbit atunci de limite ale realismului, determinate de carențele filozofice ale scriitorului și s-a considerat că o concepție progresistă despre lume și viață poate deschide automat perspective superioare de creație estetică.

Există desigur o influență a concepției filozofice asupra talentului în sensul unei direcționări sau al unei limpeziri a conștiinței creatoare, dar numai cu condiția decisivă a talentului. Scriitorul opune însă luciditații teoreticianului intuiția sa artistică și, în mod foarte ciudat, intuiția sa, aparent oarbă, se dovedește ea însăși lucidă și întemeiată, cum s-a întîmplat cu Balzac de la care Engels a mărturisit a fi învățat „mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă" [55]. Deși paradoxal, lucrul nu trebuie să ne surprindă. El nu probează decît că artistul are o conștiință de altă natură decît aceea strict teoretică, dar nu mai puțin eficientă, ci foarte adesea dimpotrivă. Imaginea realistă a vieții sesizează deci mai exact în esența lui un fenomen oarecare tocmai prin spontaneitatea ei și prin acea obiectivitate dezinteresată sau uitare de sine și cufundare în obiect, de care au vorbit și Maiorescu și Lovinescu, în vreme ce conceptele filozofice nu scapă totdeauna din plasa premeditării în perspectiva unei viziuni sistematice și nici din determinismul, conștient sau nu, al unui interes politic. Cînd acest interes politic coincide cu sensul istoriei, ca în cazul marxism-leninismului, rezultatele sînt remarcabile și în domeniul cunoașterii ideologice și corespund celor din domeniul artistic, bineînțeles cu condiția indispensabilă a talentului creator.

Din cele spuse mai sus nu trebuie trasă concluzia că teoria perturbă *în orice condiții* creația, ci numai atunci cînd intervine direct înlocuind cunoașterea intuitiv-estetică prin niște rețete gata făcute. Oricît de judicioase ar fi anumite concepții filozofice, ele trebuie să rămînă latente în procesul de creație artistică. Acțiunea lor e prezentă la nivelul complex al întregii personalități spirituale a creatorului și nu la nivelul concret al actului estetic. Acolo trebuie asigurat un spațiu cît mai liber spontaneității artistului care va duce ulterior la aceleași concluzii cu o concepție științifică, dacă

bineînțeles artistul aderă la ea cu întreaga lui personalitate spirituală.

În al doilea rînd, opera de artă este ea însăși ideologie, dar ideologie de un anumit tip. Ea nu are claritatea și forța de generalizare a conceptelor teoretice, dar are în schimb forța de convingere a faptului de viață. Din imaginea estetică se pot induce concluzii de ordin ideologic cel puțin la fel de importante cu concluziile obținute pe cale teoretică. Ele sînt însă, cum e și firesc, întotdeauna posterioare actului artistic și nu trebuie să fie niciodată anterioare, cum s-a crezut uneori.

Filozofia, oricît de științifică, poate — repetăm — orienta și modela un artist, dar nu se poate substitui actului creator, ca atare, act esențialmente spontan, indiferent de perspectiva filozofică din care izvorăște în adîncime.

Iată niște adevăruri îndoielnice pînă mai ieri și aproape comune azi. Cercetarea noastră estetică mai nouă și-a cîștigat și ea merite deosebite în procesul de clarificare a fenomenului artistic. Lucrări apărute în ultimii ani privesc disocierea valorilor și autonomia lor relativă ca fapte incontestabile.[56] Primatul esteticului în creație ca și în judecata critică nu duce însă de loc la o diminuare a responsabilității sociale, ci, din contră, la îmbinarea armonioasă sub aspect dialectic a drepturilor și datoriilor artei.[57] Restabilind adevăruri elementare, esteticienii și criticii noștri de azi instituie totodată și un regim de expertiză mult mai nuanțată și mai completă decît în anii trecuți. Asistăm în mod evident la un progres al interpretării pe măsura sporirii însești complexității artei contemporane.

Delimitîndu-se definitiv de sociologismul dogmatic, critica marxistă se îndreaptă astăzi spre concepția unei critici totale, care să îmbrățișeze din perspectivă predominant estetică toate aspectele și implicațiile faptului creator cu concursul atent al tuturor procedeelor și metodelor care și-au dovedit utilitatea în gîndirea contemporană. Substanța marxistă a criticii noastre actuale o pune la adăpost de eventuale rătăciri ideologice, acționînd ca o direcție esențială care structurează cele mai diverse elemente în sinteza unei viziuni proprii. Critica noastră de azi este o critică fundamental estetică, deschisă însă tuturor problemelor artei și tuturor sugestiilor gîndirii estetice. Ea este fundamental estetică întrucît judecata de valoare s-a eliberat definitiv de criteriile inadecvate și exclusiviste. Și este astfel, în sfîrșit, întrucît s-a regăsit pe sine,

adică întrucît este în primul rînd critică de artă sau critică literară. Or, așa cum am mai spus, adevărata critică ce se aplică artei este numai și numai critica estetică, ceea ce nu presupune desigur în nici un fel absența criteriilor ideologice.

Acesta este adevărul care a avut de înfruntat de-a lungul unei zbuciumate istorii cele mai nedrepte și mai pătimașe obiecții, dar care azi nu mai uimește pe nimeni. La triumful său și-a adus contribuția și E. Lovinescu, o contribuție nu numai remarcabilă în sine, dar și decisivă în conjunctura ei istorică, asupra căreia va trebui să stăruim acum.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. MAIORESCIANISM ŞI MILITANTISM ESTETIC

a. Antecedente maioresciene la Lovinescu
b. Campania împotriva celor trei confuzii
c. Respingerea exceselor disociaţioniste
d. Specificul naţional în marginile adevărului

a. Influenţa criticii franceze asupra lui Lovinescu se conjugă încă de la început cu aceea a lui Titu Maiorescu. Egal de independent faţă de amîndouă, tînărul critic le este nu mai puţin îndatorat.

În marele său profesor, Lovinescu vede un strălucit exemplu de autoritate, de obiectivitate şi de stil, într-un cuvînt, de personalitate, iar pe de altă parte un nestrămutat apărător al criteriului estetic. Maiorescu reprezintă pentru el „omul pe care l-am admirat de la primul contact cu slova sa, de o luciditate în disocierea esteticului, de o eleganţă morală, de o stăpînire de sine şi de o fervoare în expresia dezlegată de reziduurile pasionale, pe care le-am resorbit în mine pentru a le afirma, nu prin simulacre de gesturi, ci printr-o manifestare personală potrivită condiţiilor noi de viaţă artistică" [58], aşa cum va mărturisi singur după mai bine de trei decenii.

Şi într-adevăr, din mai multe puncte de vedere, discipolul s-a îndepărtat de maestrul său, mai ales în privinţa concepţiei sociologice şi politice, radical distincte. Locul junimismului conservator l-a luat, cum am văzut deja, un liberalism consecvent şi „revoluţionar", cu toate că promotorul lui era în fond, ca şi Maiorescu [59], un evoluţionist şi un moderat.

Dacă deci Lovinescu nu poate fi confundat cu un spirit obedient oarecare, primatul esteticului, în plan ideologic, şi modelul de personalitate, în plan caracterologic, l-au ţinut mereu în descendenţă maioresciană· sau cum va scrie el însuşi în *Memorii*, referindu-se la planul ideologic al raporturilor lor : „Dacă ideile mele

politice și culturale au evoluat în sensul liberalismului și *Istoria civilizației române moderne* reprezintă, în realitate, critica ideologiei junimiste în materie de filozofie socială, atitudinea mea critică se reclamă de la linia maioresciană, cu toate adaosurile impuse de evoluția fenomenului estetic" [60]. În ambele planuri însă contribuția urmașului a fost substanțială. Pînă să se închege într-o formulă proprie, ea a debutat cu o recunoaștere, aceea a meritelor istorice ale lui Titu Maiorescu.

Deschizînd campania polemică împotriva sămănătorismului, Lovinescu apela în 1905 la amintirea luptelor purtate de înaintașul său contra confuziilor dintre estetic și național sau social : „D. Maiorescu și-a început activitatea prin negație, înlăturînd, cu o mînă sigură, pe toți pretențioșii ce declamau mai ales pe motive naționale fie în știință, fie în literatură — nu pentru că, naționale, aceste motive nu pot deveni literare, căci orice poate să devie literatură, ci pentru că acei ce declamau nu aveau talent" [61].

Cu același prilej, Lovinescu apreciază favorabil și unele merite ale lui Gherea, dar se desolidarizează hotărît de el cînd vine vorba de raporturile dintre artă și idealul social. În spirit maiorescian, criticul respinge teoria „finalității utilitare a artei sau amestecul idealelor sociale — al sociologiei într-un cuvînt — în conceptul mult mai îngust al artei" [62], considerînd de altfel că între timp ele s-au și eliminat de la sine.

Adeziunea lui Lovinescu la ideea disocierii esteticului de alte valori e așa de puternică încît el nu-i poate trece cu vederea nici lui Maiorescu însuși o cît de mică abatere de la ea. Cînd în 1904 acesta din urmă obiectase tînărului profesor de latină pe temei național într-o chestiune de specialitate, primise la rîndul său o replică foarte îndreptățită și la care ar fi putut să se aștepte : „am convingerea indestructibilă că o problemă științifică, ca aceea a pronunțării limbii latine, nu trebuie privită sub unghiul de vedere național și această convingere mi-a format-o însuși d-l Maiorescu prin întreaga sa activitate critică de peste 40 de ani, pentru care am cea mai mare admirație" [63].

În 1907, ideologia maioresciană bifurcîndu-se în ramura disidentă a lui M. Dragomirescu și în cea minor fidelă a lui S. Mehedinți [64], Lovinescu nu reacționează polemic, dar scrie la *Convorbiri* și nu la *Convorbiri literare*. Nu-l vom găsi aici decît peste cîțiva ani din pricina conflictului cu Dragomirescu, dar nu și a simpatiei pentru Mehedinți, pe care nu și-l va apropia niciodată tocmai din motive de ordin ideologic. Infiltrația tendințelor sămănătoriste în

vechea citadelă a autonomismului estetic cu timpul tot mai evidentă și după o colaborare tot cam atît de scurtă ca și la *Convorbiri critice*, dar tot atît de asiduă ca frecvență și de independentă ca atitudine, Lovinescu părăsește și *Convorbirile literare* pentru ca după un popas la *Flacăra* și la *Rampa* să-și întemeieze imediat după război propria sa revistă, propria sa tribună de idei.

La *Flacăra*, elaborează criticul, din pragul maturității sale, prima sinteză asupra personalității lui Maiorescu și tot acolo tot prima asupra lui Gherea. Cei doi mari adversari constituie o pereche întîlnită adesea în referințele lui Lovinescu, un fel de dioscuri în sens negativ, care se exclud dar se și completează reciproc oricît de paradoxal ar părea. În orice caz ei sînt personalitățile dominante ale momentului, alături de mult mai tînărul Iorga care se ridică acum vijelios. Lovinescu mărturisește pe drept cuvînt că „generația mea s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre d-nii T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea..." [65]

Chiar dacă, așa cum a opinat Al. Piru [66], polemica propriu-zisă care i-a angajat direct pe cei doi critici s-a rezumat la destul de sumare pagini, nu e mai puțin adevărat că cealaltă polemică, implicată în textele preopinenților și apoi continuată de elevii lor, a izbutit să catalizeze energiile epocii și să se fixeze într-o mare confruntare: aceea dintre partizanii „artei pentru artă" și cei ai „artei cu tendință".

Sub cele mai variate forme, disputa va continua să anime spiritele și fără îndoială Lovinescu este și el un participant la avatarurile ei istorice. Articolele apărute în *Flacăra* în 1915 sînt profund semnificative din acest punct de vedere. Elogiul cel mai cald la adresa lui Maiorescu ia în considerare, alături de mirajul personalității olimpiene și de utilitatea luptei contra „formelor fără fond", tocmai formularea și aplicarea intransigentă a criteriului estetic. În această privință, oricîte merite de altă natură i-ar recunoaște lui Gherea, opțiunea lui Lovinescu e în afara oricărei controverse. Și este foarte elocvent că o asemenea concluzie se desprinde mult mai limpede din ciclul de articole consacrate lui Gherea. Studiul despre Maiorescu abate atenția în special asupra marii acțiuni culturale junimiste, subliniind remarcabilele ei rezultate, dar și limitele inerente. [67]

Nici în articolele despre criticul socialist, Lovinescu nu stăruie însă prea mult asupra principiului estetic maiorescian, dar din întreaga analiză critică a concepțiilor lui Gherea se desprinde fără nici un echivoc poziția sa ideologică. Deși fugitivi, termenii lui

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

sînt foarte expliciți. Admițînd că „o operă poate fi, într-adevăr, un ferment social ; ea poate avea o înrîurire asupra idealității unei anumite epoce și înscrie o undă în ritmul sufletesc al unui popor. Critica, pentru a fi completă, trebuie să îmbrățișeze și alte chestiuni ce se ridică în chip legitim în jurul unei opere de artă. Ea se întretaie adese cu istoria, sociologia și psihologia ; ea e astăzi și mai complexă decît își închipuia d. Gherea acum un pătrar de veac...", Lovinescu atrage atenția în mod categoric : „Un lucru nu trebuie însă pierdut din vedere : planurile în care se așează aceste probleme ridicate de critica literară. Înainte de toate, e primatul esteticei" [68].

Or Gherea, deși afirmă necesitatea analizei estetice, o reduce la prea puțin : la considerații despre aspectele tehnice, formale ale operei literare. „Din nefericire, critica estetică, și deci adevărata critică, se reduce numai la atît în opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea" [69].

Lovinescu conchide astfel asupra unei carențe esențiale și totuși, pe de altă parte, vorbește de victoria, surprinzătoare prin inegalitatea în sens invers a oamenilor, a lui Gherea asupra lui Maiorescu, d'ndu-i însă accepția specială de victorie a criticii literare, întemeiată în înțelesul ei modern, analitic, și explicativ de cel dintîi, asupra celei culturale, la care s-ar fi oprit cel de-al doilea. [70] Ceea ce uită, în chip cu totul neașteptat, Lovinescu este faptul că, elaborînd principiul disocierii valorilor în judecata estetică, Maiorescu este cu toate acestea adevăratul întemeietor al criticii noastre literare moderne prin așezarea ei pe făgașul unei evoluții proprii (ceea ce este fundamental !), dacă nu și prin utilizarea tuturor formelor interpretative mai noi.

Dar dacă Lovinescu uită acum dintr-o întîmplare acest lucru, nu înseamnă că nu e conștient de el. Dincolo de valorile sale tehnice pe care el însuși le-a îmbogățit sensibil, critica modernă i-a apărut întotdeauna drept o critică estetică și fondatorul criticii estetice l-a considerat întotdeauna pe Maiorescu și nu pe Gherea ; altfel de bună seamă nici nu s-ar fi putut.

Maiorescianismul lui Lovinescu este și va rămîne așadar o tendință ideologică și practică fundamentală, el este un principiu de viață și de gîndire [71] și nu o simplă alianță intelectuală, este acel maiorescianism despre care a vorbit odată admirabil Adrian Marino : „Mai mult decît o raportare la persoana fizică a maestrului, maiorescianismul rămîne o declarație de principii, o atitudine fundamentală în fața artei și a vieții și în această privință poziția lui

T. Maiorescu reprezintă o atitudine eternă. Cîtă vreme vor exista în cultura română oameni inteligenți, cu spiritul abstract, impersonal, maiorescianismul va continua să dăinuie..." [72].

b. Admirația și adeziunea lui Lovinescu la principiile maioresciene s-au materializat în fine într-o acțiune critică exemplară, ale cărei rezultate istorico-literare au fost și sînt incalculabile. Pledoaria lui pentru disocierea esteticului de alte valori s-a izbit de la început și pînă la sfîrșit de rezistența curentelor tradiționaliste sau „reacționare", cum zice Lovinescu cu un termen cam abuziv în unele cazuri, după cum s-a întîmplat tot atît de constant și cu apelul său la sincronism și la modernizare. Pe deasupra elementelor lor specifice și diferențiale, sămănătorismul, poporanismul și gîndirismul au avut comună atitudinea ideologică antilovinesciană, dovedindu-și astfel în perspectiva istoriei o structură mai mult decît înrudită și care, indiferent de nuanțe, a promovat, foarte adesea din păcate, confuzia criteriilor estetice cu cele extraestetice în judecata critică. Cele cîteva excepții care s-ar putea găsi la Ibrăileanu nu schimbă situația generală și sînt dublate și la el de unele inconsecvențe și chiar erori regretabile.

Lovinescu a intuit foarte exact substanța identică a celor trei mari mișcări literare definind-o pe de o parte, cum am văzut deja, printr-o rezervă uneori agresivă la adresa tendințelor artistice înnoitoare și a intelectualismului modern, iar pe de altă parte, cum vom vedea acum, printr-o deviere cînd teoretică și cînd practică de la linia esteticului în numele unor idealuri naționale sau sociale. Lupta lui pentru risipirea confuziei, reînviată după ce Maiorescu părea s-o fi eliminat definitiv, începe odată cu debutul la *Epoca* și are ca obiect cea mai puternică dezlănțuire de energie polemică și vizionară, care a fost sămănătorismul iorghist. Reamintind „greșelile trecutului", Lovinescu scria astfel în 1905 : „Începem să confundăm iarăși noțiunile. Ni se pare de o bucată de vreme, că tot ceea ce e țărănesc e și artistic. Am văzut cum în seria greșelilor «idealul social» luase locul idealului «național» ; acum stafia trecutului, idealul «național», sub o formă mai strîmtă și mai specifică de «ideal țărănesc», ia locul idealului «social» al d-lui Gherea, de care era aproape să uităm. Iată-ne așadar, vrînd, nevrînd, readuși cu patruzeci de ani îndărăt" [73].

Criticul nu se ridică numaidecît împotriva procesului de ruralizare a literaturii, ci împotriva abaterilor de la exigențele primor-

diale ale artei, cele estetice : „Muza românească îmbracă fotă. N-am nimic de zis, dar aceasta nu ne împiedică de a cere cu hotărîre ca muza să fie frumoasă, căci în definitiv nu ne putem îndrăgosti de niște fote" [74]. Și Lovinescu acuză direcția țărănizantă și folclorizantă a sămănătorismului de fetișism.

Temele în literatură sînt, de fapt, indiferente din punct de vedere estetic, ceea ce le conferă o valoare de acest ordin fiind în mod exclusiv tratarea și transfigurarea lor, care depinde de talent. [78]

În același spirit se referă Lovinescu și la tendințele moraliste ale sămănătorismului : „Arta nu recunoaște o morală dogmatică, ca nu se călăuzește decît de un singur principiu : tot ceea ce e frumos e și moral". Recunoaștem desigur imediat soluția schopenhaueriană. Dar criticul adaugă : „Morala frumosului e singura ce se cere unei opere de artă, iar dacă o are și pe *cealaltă* e uneori cu atît mai bine". Trebuie însă observat bine un lucru și anume că „pe cînd cea dintîi poate fi singură, *cealaltă* morală nu poate să suplinească lipsa celei dintîi. Aceasta e deosebirea" [76].

Cînd Sanielevici condamnă vehement opera lui Sadoveanu pentru imoralitate, Lovinescu va atrage atenția cu toată obiectivitatea asupra deosebirilor dintre moralitatea în artă și moralitatea în viață [77], luînd astfel apărarea marelui scriitor față de care atitudinea lui n-a fost, cum știm foarte bine, prea plină întotdeauna de simpatie.

În definitiv, toate deziderateie sămănătoriste nu sînt altceva decît expresia unor tendințe, înțelese de Lovinescu ca niște abateri de la obiectivitatea artistică, deci, în terminologia gheristă, ca niște teze fără funcționalitate estetică. Respingîndu-le firește în sensul în care le înțelege, criticul nu greșește, dar afirmînd că ele nu pot fi semnificative pentru că reprezintă numai un singur caz, uită sau, mai probabil, ignoră dialectica particular-general, latentă în orice operă de artă : „Literatura nu ne dovedește nimic. Ea, dacă uneori e o ecuație, este numai pentru cazul particular pus în discuție, din care nu putem trage vreo concluzie mai generală. Pentru aceea, povestirea cu tendințe nu reușește niciodată să ne dovedească ceva" [78]. Revenind mai tîrziu asupra aceleiași idei, Lovinescu scrie : „Opera suferă prin evidența *intenției* artistului, fără să cîștige în putere de convingere sau de sugestie. Toate piesele și romanele puse în slujba unei teze sociale sau chiar morale nu trăiesc prin urmare decît prin valoarea lor artistică și nicidecum prin valoarea tezei

pe care vor s-o apere. Teza e problematică şi îngrădită. Niciodată nu se ridică la universalitatea unei legi ştiinţifice" [79].

E limpede că Lovinescu nu are în vedere tendinţa ca realitate obiectivă, inevitabilă a oricărei opere de artă. Acesteia nu i se poate contesta caracterul generalizator, exprimat însă pe căile specifice ale artei prin intermediul unei imagini concrete şi particulare. Corect este să se vorbească de lipsa totală a oricărui înţeles uman numai atunci cînd artistul nu realizează condiţia estetică necesară. Altfel opera transcende întotdeauna „cazul" singular pe care-l abordează direct şi aspiră fatalmente la universalitate. Opoziţia lui Lovinescu nu este deci întemeiată principial, dar aplicată la obiect convinge în mod categoric.

Literatura sămănătoristă a fost într-adevăr prin excelenţă o literatură cu teză etnică sau morală. De aici imaginea idilizantă pe care Iorga nu numai că n-a refuzat-o, dar a şi încurajat-o adesea, dacă nu teoretic, fără nici o îndoială practic : „Critica sămănătoristă a confundat din nou etnicul şi esteticul, pe care Maiorescu reuşise să le disocieze. Nu-i vorba, de altfel, de o confuzie programatică ci numai de una pragmatică ; pornită mai mult din instincte tumultuoase decît din speculaţii intelectuale, critica sămănătoristă nu s-a manifestat prin discuţii principiale ci prin simpatii violente şi prin propria ei practică literară" [80].

Îndrumarea sămănătoristă a dat apoi literaturii un caracter mai mult cultural, consfinţindu-i astfel îndepărtarea de la preocupările dominant estetice şi cufundînd-o în mîlul mediocrităţii iremediabile : „În deosebire de Maiorescu şi în lipsa simţului valorilor estetice, considerate în sine şi oarecum *in abstracto*, d. N. Iorga i-a dat literaturii un caracter funcţional. Nemaiputîndu-se prezenta sub vechea formă a patriotismului, pe care o nimicise critica junimistă, etnicul a reapărut sub forma nouă a «culturalului» : literatura n-a mai fost privită prin calitatea sa estetică, ci prin acţiunea sa culturală. Din această confuzie de poziţie şi mai ales din lipsa unui real discernămînt estetic, a provenit şi invazia de mediocritate /.../ care timp de zece ani a constituit o adevărată calamitate literară" [81].

Sămănătorismul a reprezentat deci în istoria literaturii noastre o soluţie de continuitate faţă de sensul acţiunii maioresciene [82], devenită posibilă „prin renaşterea misticismului naţional al ideologiei eminesciene de la începutul veacului nostru" [83]. Păstrîndu-şi marea sa însemnătate culturală, energia lui Iorga s-a consumat din păcate în direcţia unei grave confuzii între valori distincte, deşi

complementare sub unghiul de vedere unificator al esteticului : confuzia dintre etic şi etnic pe de o parte şi estetic pe de altă parte [84].

Tot dintr-o confuzie mai mult pragmatică decît principială a izvorît şi cealaltă mişcare prin care s-a prelungit spiritul *Sămănătorului :* poporanismul *Vieţii româneşti.* Dacă însă Iorga n-a opus niciodată lui Lovinescu argumente solide în apărarea propriei sale atitudini, ci doar consideraţii mai mult sentimentale, fără valoare probantă, riposta lui Ibrăileanu a fost întotdeauna nu numai viguroasă, dar şi subtilă.

Cînd în *Paşi pe nisip,* Lovinescu scrie despre relaţiile artei cu morala şi cu tendinţele, criticul ieşean îi răspunde imediat prin amplul articol *Probleme literare.* Subliniind necesitatea distincţiei dintre tezism şi tendenţionism, Ibrăileanu surprinde în susţinerile preopinentului său o anumită contrazicere, întrucît din dorinţa de a fi „conciliant" criticul impresionist „admite că scriitorul împrăştie o atmosferă de simpatie şi antipatie asupra personajelor, dar nu admite aceasta, pentru că d-sa cam admite, însă nu cam admite aceasta..." [85]. Ironia este în mare măsură justificată. Într-adevăr, Lovinescu nu recunoaşte deosebirea, făcută încă de Gherea, dintre teză şi tendinţă, confundîndu-le într-o aceeaşi acuzaţie de îndepărtare de la obiectivitatea creaţiei şi în consecinţă condamnă şi „atitudinea" pe care o propusese Ibrăileanu pentru mai multă claritate. „Ceea ce nu trebuie *să cerem* unui scriitor, zice acum Ibrăileanu, este ca să nu se pună *anume, conştient,* să ilustreze în opera sa *o temă* oarecare, nu numai morală, dar nici psihologică. Scriitorul să nu fie orator, — asta e toată chestia. D. Lovinescu însă, voind să fie «conciliant» merge aşa de departe, încît admite *tezismul, arta utilitară.* D-sa prin «tendinţă» înţelegînd «teza», şi voind să fie conciliant, admite tezismul şi ne vorbeşte de «arta» tendenţionistă (= tezistă) a lui Delavrancea, Demostene şi Cicero ! Şi iată-mă-s, iarăşi, în situaţia curioasă de a apăra *eu* independenţa şi puritatea artei ! Unde e, d-le Lovinescu, ca în *oratorie* combinare de imagini în scop *de a convinge,* în loc de combinare în scop *de a crea viaţa,* nu e artă, e oratorie !" [86].

Teoretic dreptatea e indiscutabil de partea lui Ibrăileanu, contradicţiile adversarului său fiind o dovadă peremptorie de incertitudine şi neclarificare a conceptelor. Că, în realitate, în practica sa critică, fruntaşul *Vieţii româneşti* n-a izbutit întotdeauna să distingă tot aşa de limpede ca şi în teorie infiltraţiile subiective ale scriitorului de atitudinea obiectivă a operei sale este cel puţin la fel de adevărat. Critica lui Ibrăileanu este prin excelenţă o critică

ideologică sau, în cel mai bun caz, psihologică, analiza estetică fiind asimilată cu un tehnicism îngust. Mai mult chiar : „Reducerea întregii critici literare la singura critică tehnică, nu ar fi numai sărăcirea criticii — cu atît mai mult cu cît critica tehnică este *scurtă* şi estetica este în faşă — ci ar fi şi un act de obscurantism, pentru că este de-a dreptul un act împotriva culturii unui popor. E semnificativ că pasiunea exclusivistă de la noi pentru această critică merge alăturea cu ura împotriva ideilor“ [87]. Prin urmare critica estetică ar fi un fel de pericol naţional, iar Zarifopol sau Lovinescu nişte oameni fără idei (?). Iată unde poate duce uneori polemica şi totdeauna lipsa de măsură !

Pentru Ibrăileanu „critica estetică nu rentează“ şi salvarea stă numai în sociologism, psihologism şi idei, adică tocmai trăsăturile criticii cultivate la *Viaţa românească* şi care s-au imprimat adînc şi în fizionomia literară a poporanismului.

Dincolo de raporturile personale cu Ibrăileanu [88], la fel de puţin fericite ca şi acelea întreţinute cu Iorga [89], la baza atitudinii lui Lovinescu faţă de poporanism ca şi faţă de sămănătorism nu trebuie văzută o animozitate secretă, cît mai ales o prăpastie ideologică. În ciuda nuanţelor teoretice introduse de Ibrăileanu din perspectiva unei concepţii estetice mult mai mature şi mai complexe decît cea de la *Sămănătorul*, criticul *Burătorului* va recunoaşte în mişcarea ieşană aceeaşi confuzie esenţială a esteticului cu celelalte valori : „Ca şi critica sămănătoristă, critica lui Ibrăileanu, în care trebuie să identificăm critica poporanistă, pleacă de la aceeaşi confuzie principială a eticului şi etnicului cu esteticul“ [90]. Dacă însă ideologia lui Iorga răspundea „unei necesităţi naţionale momentane“ privind literatura „ca un element activ şi moralizator“, critica poporanistă „a continuat întru tot, deşi fără amploare teoretică, critica lui Dobrogeanu-Gherea“ [91]. De la „tendinţa“ acestuia din urmă, Ibrăileanu a trecut la „atitudine“, contestînd în felul acesta, după opinia lui Lovinescu, adevăratul caracter al artei, de a fi „forma finalităţii fără reprezentarea finelui“ (Zweckmässigkeit ohne Zweck) [92]. Desigur, e limpede azi că ideea de atitudine, înţeleasă corect ca şi aceea de tendinţă, nu poate fi respinsă, constituind o realitate inevitabilă a operei de artă, o expresie obiectivă a caracterului social-politic intrinsec al valorii estetice — formă şi ea a suprastructurii spirituale. În schimb însă, Lovinescu are dreptate cînd surprinde în explicaţia dată de Ibrăileanu autonomismului maiorescian urme de interpretare sociologist-vulgară : „caracterul autonom al artei, pe care l-au susţinut cei mai însemnaţi esteticieni

ai veacului de la Kant la Benedetto Croce, devine în cugetul lui Ibrăileanu, o armă reacționară a lui Maiorescu împotriva tendințelor umanitariste ale socialismului român..." [93]

În fine, după ce a renunțat treptat și tacit la conceptele de „datorie" și de „atitudine", critica de la *Viața românească* a ancorat definitiv în portul „specificului național", care afirmă existența unor note etnice particulare în orice fapt de cultură. „Importantă nu este însă, zice Lovinescu, recunoașterea principială a acestor caractere specifice, ci, pe de o parte, modalitatea înregistrării lor, iar pe de alta, valoarea ce le-o acordăm sub raportul categoriei estetice" [94].

Aici se află miezul întregii controverse. Dar în afară de aceasta, „problema «specificului național» e cu atît mai rău pusă, cu cît poporanismul a strămutat-o din planul etnicului în cel al esteticului" [95], conferind scriitorilor o valoare superioară în cazul unui specific mai evident. Lovinescu dă în această privință exemple foarte convingătoare. Lăsîndu-le de o parte însă, se poate afirma că sensul întregului articol despre *Caracterul specific național în literatura română* [96] e acesta. Tot ceea ce se străduiește Ibrăileanu să demonstreze în studiul său e superioritatea literaturii specific naționale față, de exemplu, de poezia „nouă". Și e limpede că, în viziunea criticului de la *Viața românească*, această superioritate este de ordin artistic.

Elevul lui Ibrăileanu, Mihai Ralea, va susține totuși mai tîrziu (1957) că afirmarea specificului național a fost, în concepția criticului, o judecată de constatare și nu una de valoare. Tot el vorbise însă, cu ani în urmă, de „gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică" [97] și considerase că un artist care nu are decît stil individual (nu și național !) „nu poate fi decît un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are și stilul individual, *plus* pe celălalt social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se mulțește să rămînă numai individuală, va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral. Împuținați sufletul, adică sărăciți-l cu unul din aspectele lui, se va împuțina, se va sărăci și expresia. E așa de simplu !" [98].

Și totuși nu e chiar așa de simplu, întrucît problema talentului nu se decide printr-o sporire sau diminuare cantitativă a conținutului sufletesc, ci prin calitatea acestuia, redus fie și la un singur aspect. Ibrăileanu însă, parcă presimțind o astfel de obiecție, scria : „Se poate spune că dintre doi scriitori *cu un egal talent nativ* (s.n.),

acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale" [99], dar în acest caz nu se poate să nu fie clar că unghiul de apreciere s-a schimbat și unul dintre cei doi scriitori a fost declarat mai mare întrucît e mai reprezentativ din punct de vedere național. Judecata nu are deci nici o valabilitate sub raport estetic.

Desigur astăzi privim această problemă dintr-o perspectivă superioară și înțelegem că adîncirea în specificul spiritualității noastre naționale poate fertiliza talentul artistului și în orice caz îl poate înălța mai limpede în orizontul universalității umane. Fără a admite nici acum o subordonare a esteticului, presupunem totuși o incidență mai subtilă, greu de anulat, între artă și naționalitate.

Parțialitatea lui Lovinescu se explică probabil, dincolo de insuficiența ideologică, și prin orientarea polemică a campaniei sale literare.

Cît privește opinia lui Ibrăileanu că marii artiști sînt și cei mai specific naționali, discuția e, crede Lovinescu, „inutilă ! întrucît chiar de am admite că în scriitorii mari se oglindesc mai bine sufletul poporului și realitățile naționale, constatarea nu reprezintă și vreo indicație asupra problemei talentului, reversibilitate inadmisibilă și nesusținută aproape de nimeni" [100].

În schimb, absența caracterului național a putut deveni în viziunea criticului poporanist un cap de acuzare în procesul intentat „poeziei noi". Lovinescu însuși nu-i recunoscuse acesteia decît o aderență mai mult general-umană decît națională [101]. Ibrăileanu pornește de la aceleași premise [102], dar trage concluzii cu repercusiuni estetice, ceea ce, desigur, nu mai poate fi acceptat. „În loc de a i se recunoaște meritul de a fi adîncit studiul sufletului omenesc în regiuni neexplorate și de a fi lărgit, prin anexarea misterului și subconștientului, izvoarele lirismului, simbolismul e condamnat, astfel, pentru lipsa elementelor naționale. De la constatarea de ordin general a originalității etnice a artei, se trag, prin urmare, concluzii și în domenii speciale, în care distincțiunile etnice se estompează pentru a se pierde în adîncul omenesc, după cum se estompează în orice speculație intelectuală înaltă sau preocupare metafizică, — și, apoi, printr-o conversiune de valori, lipsa etnicului este interpretată ca lipsa esteticului. La acest straniu rezultat a ajuns, astfel, un critic ce ar fi trebuit să se mențină pe planul estetic". [103]

Dar în definitiv este total întemeiată obiecția că poeziei simboliste i-ar lipsi caracterul național ? Lovinescu e acum de altă părere : „deși de esență adînc umană, chiar simbolismul se poate încorpora în realități naționale /.../ fără să mai vorbim de materialul verbal, care conține rezolvarea unei bune părți a problemei naționalității artei“ [104].

Adevărul e că mai degrabă din alt motiv s-a ridicat critica poporanistă și cea tradiționalistă în general împotriva mișcării simboliste. Acest motiv, identificat cu claritate și de Lovinescu [105], este disocierea esteticului de etnic și etic pe care a operat-o simbolismul, rupînd-o astfel radical tocmai cu esența celorlalte curente. Era normal deci ca acestea să nu rămînă indiferente.

Pînă la un punct, pe o poziție mai deosebită se situează în această privință gîndirismul. Poezia cultivată și chiar recomandată de *Gîndirea* nu este străină de cîștigurile simbolismului și, mai mult decît atît, nici de acelea ale celor mai moderne tendințe ale liricii europene. Chiar dacă experimentele de avangardă nu constituie o preocupare directă sau predilectă a revistei de sub conducerea lui N. Crainic, gruparea poetică patronată de ea e infinit mai deschisă tuturor inițiativelor moderne și sub acest aspect mult mai sincronizată cu momentul literar.

Dacă totuși Lovinescu consideră că în tradiționalismul *Gîndirii* supraviețuiesc atît sămănătorismul cît și poporanismul [106], aceasta se datorește nu atît unor constatări scoase din domeniul formelor de expresie artistică, într-adevăr evoluate și ieșite oricum din statismul și primitivismul estetic al vechilor mișcări, cît mai ales unor considerente ideologice. Refuzul de a lua act de revoluția instituțiilor noastre sociale și economice și prezența în programul *Gîndirii* a tendințelor autohtoniste și ortodoxiste, devenite practic niște criterii de valorificare estetică și de condamnare a adevăratei literaturi moderne, caracterizează de la sine mișcarea, fixînd-o în rîndul manifestărilor de orientare reacționară, îndreptate adică împotriva sensului de dezvoltare a civilizației și culturii noastre contemporane. Vechea confuzie a esteticului cu elemente de altă natură, oricît de importante în sine, reapare astfel în ideologia tradiționalistă a *Gîndirii* reprezentată mai cu seamă de Nichifor Crainic, care, de altfel, își și afirmă continuitatea față de vechea mișcare de la *Sămănătorul* în cuvinte cît se poate de limpezi : „Trecutul și țăranul în care se rezumă doctrina artistică a *Sămănătorului* e (sic !) ceea ce noi, continuînd-o, am numit în perspectivă istorică *tradiționalism*, acordîndu-i o mai largă semnificație de *mit etnic*,

iar în perspectiva actuală *autohtonism*, acordîndu-i o semnificaţie mai largă de *mit folkloric*" [107].

Ca şi sămănătorismul, tradiţionalismul *Gîndirii* şi, ulterior, toate mişcările extremiste îşi au originea după opinia lui Lovinescu în mistica naţională a lui Eminescu, a cărui ideologie, „pe bază mai mult sentimentală" [108], cunoaşte o puternică recrudescenţă la începutul secolului XX. „Problema neamului nostru, care nu trezise în junimişti decît un interes mai mult raţional, găsise în Eminescu o rezonanţă mult mai adîncă; spărgînd cadrele teoriei creşterii organice, sensibilitatea poetului însufleţise timpurile revolute: în conştiinţa lui prezentul se legase de un trecut simţit ca o realitate; evoluţionismul junimist se prefăcuse, astfel, în reacţionarism şi simplele consideraţiuni asupra valorii sociale a ţărănimii într-un misticism ţărănesc cu totul deosebit de junismism." [109] Întreagă această poziţie reînvie şi se amplifică prin extraordinara energie pamfletară şi incendiară a lui Iorga în mişcarea sămănătoristă „pentru care dezgroparea publicisticei lui (Eminescu — n.n.) uitate a luat importanţa unui moment istoric". [110]

Tradiţionalismul *Gîndirii* împinge agitaţia naţională pînă la limite şi mai avansate, depăşite şi acelea de tendinţele extremiste ultrareacţionare, care au convertit, dincolo de erorile regretabile ale ideologiei lui Eminescu, pînă şi cele mai bune intenţii ale sale într-un instrument de discriminare rasială şi de şovinism brutal, devenit imediat incitaţie la crimă şi la teroare.

Iorga însuşi care a contribuit nu puţin, cu voia sau fără voia lui, la instaurarea confuziei valorilor avea să cadă victimă acestor consecinţe. El, care căutase pe toate căile să coboare însemnătatea acţiunii maioresciene înlocuind-o cu cea mai teribilă agitaţie spirituală pe care a înfăptuit-o vreodată cineva în cultura română, a trebuit să plătească din păcate atît de tragic riscul inevitabil al unei asemenea atitudini. Avea dreptate Lovinescu să tragă de aici concluzia cea mai amară cu putinţă, dar şi cea mai lucidă şi mai demnă de adîncă meditaţie: „Simţea (N. Iorga — n.n.) în ideologia lui T. Maiorescu prezenţa unui ferment de distrugere a propriei sale ideologii, fără să presimtă că în această ideologie proprie se află sămînţa intoleranţei, ce avea să se întoarcă împotriva lui însuşi, răpunîndu-i viaţa în condiţii atît de tragice: discipolii lui T. Maiorescu n-au învăţat să se lupte decît cu arma dialecticei; discipolii lui N. Iorga şi-au întors arma de foc împotriva propriului lor dascăl depăşit în intoleranţă ideologică" [111].

Criticul are desigur numai pe jumătate dreptate. În realitate marele savant a fost asasinat tocmai din pricina desolidarizării sale față de flagranta denaturare a ideii naționale. Nu-i mai puțin adevărat însă că faptul zguduitor și ireparabil a devenit posibil numai în atmosfera de obscurantism și intoleranță, instaurată în condițiile istorice cunoscute cu contribuția substanțială a fanatismului împins la violență și a confuziei totale, promovată în chip programatic drept principiu al creației spirituale. Moartea lui Iorga constituie în felul acesta fără îndoială și un avertisment și o dovadă dureroasă a superiorității principiale a spiritului consecvent de discernămînt în lumea valorilor și a culturii.

În împrejurările istorice date, acțiunea maioresciană a lui Lovinescu îndreptată contra confuziei sămănătoriste, poporaniste sau gîndiriste are merite indiscutabile cu atît mai evidente cu cît condițiile au devenit mai tragice. Asupra lor mai sînt multe de spus, mai cu seamă pentru perioada atît de frămîntată a deceniului al IV-lea, și de aceea va trebui să revenim pe larg ceva mai tîrziu. Pentru moment, nu reținem decît o singură concluzie : indiferent de forma și argumentele cu care se susține, amestecul altor criterii în afara celui estetic nu asigură judecății de valoare nici un fel de avantaje, ci dimpotrivă dăunează selecției și ierarhiei obiective a operelor literare, alimentînd spiritul polemicilor neprincipiale și tulburînd apele lucidității critice. Operația de discriminare a valorilor nu înseamnă estetism întrucît nu se referă la situația relațiilor lor reale, ci numai la o necesitate metodologică a actului valorificator. A judeca un fenomen de creație umană prin esența prin care se definește nu înseamnă astfel a submina cultura, ci a sluji progresul ei și cauza devenirii spirituale. Este exact ceea ce a făcut, în întreaga lui viață, E. Lovinescu.

c. Incompatibilitatea poziției lovinesciene cu estetismul unei arte dezumanizate și pur formale se concretizează cît se poate de limpede în respingerea exceselor disociaționiste. Am analizat deja atitudinea criticului față de absolutismul estetic al lui Mihail Dragomirescu. Izvorîtă dintr-o justificată și binevenită opoziție contra determinismului mecanicist în critica și estetica de după Taine, „știința literaturii" săvîrșește eroarea, nu mai puțin gravă, de a exagera în sens invers. În felul acesta, după cum observă foarte exact Lovinescu, „o teorie îndreptată împotriva unui abuz de istorism și de sociologism, considerînd arta în afară de condițiile

creației omenești, privind-o «ea în de ea», și judecînd-o după niște inexistente legi imutabile cade în abuz de estetism" [112].

La exces nu se răspunde însă prin exces, ci prin simțul măsurii care dacă i-a lipsit adesea lui Dragomirescu, nu i-a lipsit aproape niciodată lui Lovinescu. „În realitate, scrie acesta din urmă în *Mutația valorilor estetice*, arta este o creație a spiritului omenesc și ca orice creație a sa este în funcție de om ; după cum el este implîntat în timp, spațiu și cauzalitate, arta este implîntată în același timp, spațiu și cauzalitate" [113]. Negreșit, Lovinescu precizează că materialul brut al acestui determinism „nu ne interesează *estetic*, ce e dreptul, decît pe măsura transformării lui în material estetic", dar aceasta nu înseamnă de loc că cercetările genetice nu sînt „totdeauna folositoare și binevenite, ieșite din inima timpului, a spațiului și a cauzalității" [114].

Sînt conciliate în felul acesta două extreme deopotrivă de inacceptabile : determinismul îngust și schematic care nu ține seamă de specificul artei și estetismul la fel de îngust și de schematic care neglijează implicațiile și relațiile necesare și obiective dintre formele conștiinței sociale unele față de altele și dintre toate laolaltă și realitate. Lovinescu păstrează din concepția dragomiresciană ideea judecății pur estetice, înlăturînd însă cu hotărîre argumentele ca și concluziile hazardate ale „teoriei capodoperei". Primatul esteticului nu e, desigur, împrumutat de la adversarul său și constituie zestrea maioresciană comună amîndurora. În vreme ce unul o apără cu un radicalism extrem, dăunător principiului însuși, celălalt o slujește mai bine, circumscriind-o cu luciditate ca pe un criteriu de valorificare estetică, nu însă și ca pe o situație ontologică.

Am văzut mai sus firește că și Dragomirescu înțelege corect principiul disocierii valorilor, dar, practic, teoria sa despre independența absolută a frumosului, nu numai sub aspect axiologic dar și material, deschide larg porțile interpretărilor estetizante. Consecvent cu sine, Lovinescu gîndește lucrurile în plan teoretic la fel ca și în planul aplicațiilor critice, sesizînd deopotrivă și necesitatea adecvării criteriilor de judecată estetică și necesitatea viziunii realiste a frumosului în conexiunea lui inerentă și chiar binefăcătoare în măsura în care arta se hrănește din realitate și din omenesc.

Spectaculoasa luptă împotriva confuziilor generate de sămănătorism, poporanism sau gîndirism a deplasat accentul pe sublinierea esteticului și l-a făcut astfel pe Lovinescu să apară, în concepția unor spirite superficiale și vulgarizatoare, drept un campion

absolut al estetismului în critica românească. S-a uitat în consecință nu numai atitudinea față de sistemul lui Dragomirescu, dar și replica dată propriilor săi discipoli împinși de excesul de zel spre un disociaționism într-adevăr condamnabil.

Cînd în *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, sburătoristul Felix Aderca va rupe arta de orice contingență în numele principiului de diferențiere, de originalitate obligatorie, susținînd că „Istoria literaturii române, îndeosebi, e istoria diferitelor slujbe pe care zîna artei cuvîntului a fost silită să le împlinească, umilă, pe la curțile boierești ale altor valori“ [115] și că deci a venit timpul ca frumosul să-și asume întreaga libertate la care are dreptul, Lovinescu îi va da o replică de mare importanță teoretică și care definește o dată mai mult poziția sa ideologică, opusă în mod categoric oricărui extremism, indiferent de natura lui. Observînd că „artistul, după d. Aderca, nu e nici reprezentantul unui ideal moral, nici al unei clase sociale, nici al neamului său și nici al «ritmului vremii»“, criticul își exprimă o convingere absolut contrarie : „artistul trăiește în sînul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în genere ; el nu poate fi scos din timp și spațiu ; punct de intersecție al unor agenți diferiți, el nu este lipsit de aderențe. Valorile estetice nu trebuiesc, desigur, confundate cu valorile etice, sociale, naționale sau umane și artistul nu trebuie valorificat printr-însele, dar, nu e mai puțin adevărat, că el lucrează, în linie generală, în baza unei psihologii determinate de toate aceste valori“ [116].

Față de încercarea lui Aderca de a disocia pe artist pînă și de propria sa psihologie pentru a asigura, chipurile, valorii estetice întreaga ei puritate, Lovinescu constată pe bună dreptate : „Prin eliminarea «propriilor credințe și dureri» și a propriei sale psihologii, nu-i rămîne artistului decît să lucreze în vid, iar artei lui să devină mai mult un joc frivol, decît fermecat“ [117]. Cine scrie astfel nu poate fi acuzat de formalism estetizant. Lovinescu era deplin conștient că umanitatea constituie condiția și materia, nu numai prețioasă dar și necesară, a oricărei opere de artă.

d. În pofida oricăror aparențe, problema specificului național al literaturii a constituit una din temele cele mai frecvente ale criticii și ideologiei lovinesciene, fapt întru totul explicabil prin împrejurările istorice ca și prin particularitățile gîndirii românești. Departe de a-l nega, criticul modernist și teoreticianul sincronis-

mului a recunoscut întotdeauna caracterul național al oricărei creații spirituale și fatalitatea lui intrinsecă. Ceea ce, ca s-o spunem de la început, a contestat Lovinescu n-a fost existența ca atare a etnicității artei, ci dreptul ei de a figura printre criteriile de valorificare estetică. Apartenența la rasă este mai ales o categorie psihologică și interpretarea ei în sens estetic nu se poate face decît prin intermediul artei. Mai mult chiar, unde lipsește condiția estetică, naționalitatea însăși e deservită. Ne referim bineînțeles la operele artistice și nu la domeniul social-politic unde patriotismul de pildă este o valoare fundamentală. În artă însă, măsura cea mai nobilă a patriotismului este meritul estetic iar specificul etnic — rezultatul inevitabil al excelenței creatoare.

În esență, aceasta este concepția lui Lovinescu. Dar pentru a o înțelege și argumenta mai bine, să intrăm în detalii [118]. Încă de la începutul carierei sale, dialogînd cu exploziile patriotarde ale sămănătorismului iorghist, tînărul critic nu ezita să afirme în chipul cel mai categoric : „Literatura în genere trebuie să fie o expresie națională, ea trebuie să fie gestul prin care se exprimă întreaga viață intelectuală a unui popor, ea trebuie să fie *logaritmul*, care, prin simple unități, exprimă simbolic *numărul* imens și greoi al unei națiuni" [119]. Mai mult decît orice, activitatea spirituală creatoare a unui popor este, după Lovinescu certificatul de legitimitate al existenței sale istorice : „Drepturile se pot cîștiga și prin brațul înarmat, dar se cîștigă mai sigur și pentru totdeauna, nu numai pentru zilele noastre, ci și pentru vremurile cînd vom fi numai o amintire, prin dovezile unei bogate vieți sufletești, printr-o cultură proprie și deci printr-o literatură izvorîtă din cadrele vieții și ale nevoilor în care ne zbatem" [120], sau și mai clar : „Trebuie să fim adînc pătrunși de acest adevăr, că noi nu reprezentăm decît atît cît prețuiesc vădirile superioare și esențiale ale activității naționale și printre acestea nimic nu stă mai presus decît literatura și știința. Naționalitatea lor e deci o problemă de existență națională" [121].

Punerea în lumină a notelor noastre deosebitoare, a originalității etnice i se pare criticului atît de importantă încît el sprijină chiar ideea caracterului regional al literaturii [122]. Pledoaria sa pentru exprimarea sufletului național e atît de constantă și de viguroasă în prima perioadă a activității critice încît e imposibil să nu vedem în ea un ecou al marilor preocupări ale epocii care vor culmina cu împlinirea visului de unitate națională a poporului român. Alături de Iorga în această privință, precum și de alți numeroși oameni de

cultură ai acelor ani, Lovinescu a desfăşurat o campanie remarcabilă de pregătire a opiniei publice pentru înfăptuirea actului istoric al unirii de la 1 decembrie 1918.

Rareori şi poate niciodată n-a dobîndit vocea lui asemenea accente emoţionale ca în lecţia universitară din 1910 *Critica şi istoria literară,* unde elogiul patriei, al neamului, al strămoşilor şi al trecutului nostru răsună cu adevărate accente sacramentale. Dependenţa de factorii destinului nostru istoric este afirmată cu un lirism care trădează izvoarele puternice ale unei credinţe interioare şi ale unei pasiuni incandescente: „Nu suntem Olimpieni ci pămînteni, zămisliţi din această neagră ţarină pe care o frămîntăm cu braţele noastre şi o sfîşiem cu fierul plugului pentru a ne scoate pîinea de toate zilele. Aici ne-am născut, înconjuraţi de toate aceste privelişti, de toate aceste dealuri ce şi-au aşternut icoana lor în pupila ochilor noştri, după cum umbra sălciilor se culcă peste oglinda întinsă a lacului. Soarele ce ni-a încălzit copilăria nu e nicăieri *aşa...*“ [123] etc., etc.

După declaraţii atît de patetice e greu de înţeles cum a putut fi criticat Lovinescu, ca şi Maiorescu la vremea lui, de cosmopolitism şi de negare a însemnătăţii caracterului naţional. Este indiscutabil că, oricît şi-a complicat ideile ulterior, prin teoria sincronismului în special, criticul n-a renunţat niciodată în esenţă la poziţia sa din tinereţe. Dar tot de pe atunci, alături de apologia naţionalităţii artei, el a promovat consecvent şi ofensiv şi ideea de primat al esteticului în judecata de valoare, operînd astfel distincţiile necesare. Din deziderat, specificul naţional a devenit cu timpul fatalitate. Fără a mai cere artiştilor să fie naţionali, lucru inutil întrucît contrariul nici nu e posibil, Lovinescu a înscris rasa printre conceptele constitutive ale sincronismului.

Evoluţia ideologiei sale naţionale de la fervoarea începutului la calmul şi luciditatea maturităţii trebuie neapărat pusă în legătură cu excesele etnicizante ale criticii timpului care, pornind de la premise lăudabile, săvîrşea eroarea primejdioasă pentru ierarhia valorilor de a confunda esteticul cu specificul naţional. În gîndirea lui Lovinescu, principiul estetic i-a temperat naţionalismul, iar ideea de rasă, împreună cu altele, l-a ferit de estetism.

Chiar înainte de război, recunoscînd încă o dată satisfacţia de a ne regăsi în operele de inspiraţie naţională, criticul preciza: „Nu este adevărat însă că valoarea unei opere e cu atît mai mare cu cît se întemeiază pe o observaţie mărginită la un popor şi chiar, dacă se poate, la o localitate anume, îngrădită într-o epocă, sau la

o clipă din evoluția ei culturală. Nu caracterul particular ridică însemnătatea artei, ci caracterul ei etern și uman. A fi «de la noi», cu icoane tipice, cu împrejurările vieții naționale sau numai locale, e un merit — dar e departe de a fi meritul cel mai mare al unei opere de artă. E mărturia unei conștiințe artistice, dar nu și siguranța unui talent creator. Dimpotrivă. Cu cît vom găsi mai multe elemente dezbrăcate de contingențele timpului și ale spațiului, cu atît valoarea operei e mai crescută și mai universală" [124]. Peste meritul naționalității, înțeleasă e drept foarte îngust, intervine deci acum acela al universalității.

Desigur nu se poate explica o asemenea schimbare de opinie la Lovinescu făcînd abstracție de contextul istorico-literar al momentului. Dacă însă ne reamintim sensul sămănătorist al acțiunii unor publicații ca *Neamul românesc* și *Drum drept* (cu ambele sale serii) și polemica lor directă sau indirectă cu toate tendințele de modernizare a literaturii, metamorfoza criticului nu ne mai uimește. Ea nu poate decît să ne provoace legitime rezerve, întrucît e evident exagerată și întrucît concluzia la care ajunge nu înseamnă cîtuși de puțin un progres. În realitate, universalul și naționalul, cum o știm astăzi prea bine, departe de a fi în conflict sînt elemente complementare sau, cum spune corect Lovinescu însuși în *Memorii*, „arta mare iese numai din combustiunea sufletului local cu sufletul universal, în cadrul limitat al unei clipe devenită prin transcendere eternă" [125]. Anterior văzuse tot astfel, dar polemica e, de obicei, un rău sfătuitor.

În ciuda acestui incident, care va rămîne izolat, deși — *perseverare diabolicum* ! — articolul în cauză va fi reeditat de mai multe ori [126], Lovinescu va reveni la recunoașterea importanței caracterului etnic, dovadă că în fond gîndise totdeauna așa. Cel mai semnificativ moment în acest sens este luarea de atitudine împotriva încercărilor lui B. Fundoianu și N. Davidescu de a contesta originalitatea literaturii române și de a o pune în dependență de cele străine, în special de cea franceză. [127] Cu acest prilej, criticul își reafirmă nu numai credința în specificul național al culturii noastre, dar și mîndria în fața autenticității valorilor spirituale cu care contribuie ea la cultura europeană. El propune chiar cîteva trăsături care ar individualiza profilul creator românesc : atitudinea fatalistă față de viață, sentimentalitatea duioasă, humorul, plasticitatea și caracterul sentențios al limbii.

Tot în acest al treilea deceniu, elaborînd *Istoria civilizației române moderne*, Lovinescu așează la baza ei, cum a mărturisit-o sin-

gur [128], conceptul de rasă ca factor inevitabil de diferențiere al oricărei creații spirituale. Chiar din primele pagini ale sintezei, citim : „O cultură nu se valorifică /.../ decît prin caracterul ei național" [129].

Pornind de la această premisă, criticul supune unei ample analize fenomenul cultural românesc în contextul procesului istoric de formare a civilizației noastre moderne și pledează pentru sincronizarea lui, dar nu pentru că aceasta i-ar răpi specificitatea, ci pentru că, oricît pare de paradoxal, imitația este una din formele cele mai frecvente ale originalității unui popor, capacitatea de invenție fiind fatalmente limitată. Sincronismul nu contestă astfel nicidecum caracterul etnic [130], ci năzuiește doar să-l subordoneze unei viziuni mai cuprinzătoare și mai realiste, făcînd din el un concept deschis și chiar evolutiv și nu un instrument de sabotare a progresului istoric, cum, din nefericire, a devenit uneori ideologia lui în practica mișcărilor tradiționaliste.

Istoria literaturii române contemporane este a doua sinteză amplă, care dezvoltă ideile celei dintîi prin aplicația lor din domeniul sociologic în cel estetic. Intenția de a dezbate pe toate planurile raportul dintre etnic și estetic, dintre specificitate și deschidere spre influențe, de a elucida prin urmare controversata problemă a originalității naționale a literaturii noastre este vizibilă chiar de la prima pagină, anume de la *motto*-ul elocvent pe care îl alege autorul : „Dacă un popor posedă forțe interioare, n-are de ce să se îngrijească de originalitatea sa națională : ea se va manifesta de la sine ca și natura" (Bielinski) [131]. Citatul trebuie să-l fi satisfăcut întru totul pe Lovinescu deoarece exprimă foarte exact noul stadiu al concepțiilor sale, evoluate între timp de la revendicarea și recomandarea naționalizării la afirmarea fatalității etnicului. Nu e necesar, după părerea criticului, a solicita mereu scriitorilor o însușire pe care oricum o au, de care nici dacă ar vrea n-ar putea scăpa, mai mult, o asemenea atitudine poate dăuna, deplasînd interesul de la misiunea esențială a artei : frumosul. Tot restul vine apoi de la sine : „Sub diferite forme și ca material obiectiv și, cu deosebire, ca psihologie etnică cu note caracteristice, specificul național intră și va intra totdeauna în compoziția operei de artă" [132].

Pe de altă parte, agitația pe temă națională poate provoca în plan ideologic și chiar politic apariția unor tendințe extremiste și reacționare, cum s-a și întîmplat. Respingînd teoriile șovine ale lui A. C. Cuza, Lovinescu atrage atenția asupra caracterului neștiințific

al ideii de puritate a raselor. Adevărul e că „popoarele sunt, în mare parte, formațiuni istorice și culturale“ [133]. De aici conchide criticul că nu sîngele, ci aderența la spiritul rasei și la expresia națională hotărăsc în ultimă instanță încadrarea unui scriitor într-o anumită cultură. Pe această bază se ridică Lovinescu împotriva discriminărilor șovine și de orice natură, iar mai în special, împotriva antisemitismului.

Examinînd problema „elementelor eterogene în literatura română“, criticul își exprimă opinia „că e român numai cine vrea să fie român“ întrucît „latinitatea noastră nu constă din picătura de sînge roman aruncată în talazurile de sînge ale atîtor neamuri barbare și contradictorii, ci în coloana vertebrală a limbii și în conștiința națională făurită de vicisitudini istorice și de identitatea de năzuințe“ [134]. Cînd însă, dincolo de instrumentul de expresie românească se manifestă o atitudine eterogenă din punct de vedere etnic, „nu ne rămîne decît să avem singura atitudine obiectivă a înregistrării ei pe măsura valorii estetice, indiferent de elementul psihologic, întrucît toate popoarele au o egală îndreptățire de a-și exprima sufletul în artă“ [135].

Acuzat el însuși, ca o ironie a soartei, de antisemitism, pentru că ar fi folosit în *Memorii* rasa ca un criteriu de caracterizare, Lovinescu răspunde că acolo procedeul era necesar fiind vorba de sondaje psihologice, dar în *Istoria literaturii...* a încadrat pe scriitor fără distincțiuni, întrucît aici singurul principiu călăuzitor trebuie să fie „principiul disocierii esteticului de etic și etnic, uniform aplicabil tuturor producțiilor literare“ [136]. De altfel paginile din al doilea volum al *Memoriilor* în care criticul repune în discuție acuzațiile ce i s-au adus sînt convingătoare și definitive pentru liberalismul său fără prejudecăți de rasă. [137]

În fond, care este punctul de vedere al lui Lovinescu ? Recunoscînd că există fără doar și poate „o emotivitate națională și, în cadre largi, caractere specifice naționale“, el nu afirmă decît că acestea trebuie „mai întîi circumscrise în generalitatea lor și nu verificate, cum face d. Ibrăileanu, în amănunt ; și, în al doilea rînd, trebuiesc considerate ca valori psihologice și nu estetice“ [138]. De aici necesitatea ca în judecata critică ele să fie cu limpezime disociate pentru a nu îngădui falsului să se strecoare în rîndul operelor autentice la adăpostul bunelor intenții de alt ordin decît artistic. „O categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică (bineînțeles din punct de vedere critic și nu creator — n.n.) : *specifice*, cîntecul din fluier sau înjurătura națională nu devin și

valori estetice ; cît timp specificul nu e un principiu de valorificare estetică el nu rămîne decît în funcţia sa psihologică ; cît timp nu putem zice : «e frumos pentru că e românesc», a mai vorbi de «specific» în critica literară înseamnă a nu face disociaţiunile necesare între categorii diverse" [139].

Iată de ce nici revendicarea poporanistă a reluării contactului poeziei culte cu cea populară nu e întemeiată, întrucît nu etnicul, ci esteticul singur hotărăşte valoarea artei. Mai mult chiar : „în clipa în care Eminescu a scris versurile :

Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate

a creat o valoare estetică mai naţională decît *Doina* lui şi decît toate doinele literaturii române atît de reprezentative sub raportul psihologiei colective" [140]. În limitele artei aşadar, etnicul însuşi nu-şi precizează importanţa decît în măsura în care se realizează estetic. Confundînd poezia populară cu expresia primitivă a sufletului naţional, Lovinescu crede în consecinţă că sensul de dezvoltare al celei culte este îndepărtarea de cea dintîi „ceea ce, observă el, nu înseamnă o depărtare de spiritul rasei ci o depărtare de manifestările ei primitive" [141]. Conceptul poporanist al „specificului naţional" apare în consecinţă criticului ca un concept depăşit de mult în alte literaturi şi resuscitat la noi numai de „curentele reacţionare".

Negreşit opinia lui Lovinescu trebuie întîmpinată astăzi cu mari rezerve, întrucît implicaţiile estetice ale specificului naţional, interpretat din punct de vedere teoretic într-un mod mult mai complex decît în trecut, au căpătat între timp o evidenţă de neînlăturat. Exagerarea atitudinii lovinesciene se explică din nou, chiar dacă nu exclusiv, şi prin motive polemice.

Meritul de a fi făcut distincţiile necesare nu numai între etic şi estetic, dar şi între etnic şi estetic i-l atribuie de aceea simbolismului : „Indiferent de realizări, este, aşadar, încheie Lovinescu primul volum din *Istoria literaturii...*, un merit al simbolismului şi, în genere, al modernismului de a fi disociat nu numai eticul de estetic, ceea ce făcuse cu mult înainte Maiorescu, dar de a fi disociat cu desăvîrşire şi etnicul de estetic, care la Maiorescu se aflau încă într-o simbioză devenită la poporanism şi sămănătorism un principiu agresiv de valorificare ; în epoca de dezvoltare în care ne aflăm, oricît de puţin numeros ar fi, tipul estetic a ajuns o specie capabilă de a percepe valorile estetice în sine" [142] — concluzie optimistă care avea să fie infirmată, vai !, atît de curînd.

Nerecunoașterea etnicului ca principiu de valorificare estetică nu înseamnă însă și negarea existenței sale obiective. Cînd, pornind de la disocierile sale excesive pe care le-am menționat, Felix Aderca ajunge pînă acolo încît contestă unitatea culturilor naționale tocmai din pricina circulației universale a valorilor mai ales în epoca noastră, Lovinescu scrie : „E de prisos să mai arătăm lipsa de fundament a unor astfel de teorii : valorile, după cum am arătat în *Istoria civilizației române moderne*, circulă, în adevăr, dar ele se naționalizează prin reducerea la unitatea temperamentală..." [143]. Orice apropiere între pozițiile celor doi preopinenți este așadar cu totul gratuită. Disocierea este într-adevăr necesară în judecata critică, dar ea nu poate și nu trebuie să ducă la refuzul unei realități obiective. Singurul lucru obligatoriu este a nu confunda o categorie psihologică cu una estetică. „În chestiunea caracterului specific al literaturilor, scria Lovinescu în *Memorii* referindu-se la ideile lui Aderca, s-a părut chiar că acțiunea noastră ar fi mers alături pînă a se confunda, deși, în realitate, deosebirea era esențială, întrucît, în timp ce Aderca susține că rasele nu se diferențiază cu nimic și că, prin urmare, nu există decît o singură literatură universală, eu am susținut întotdeauna că rasele reprezintă unități determinate, cu caractere specifice, de ordin însă psihologic și nu estetic..." [144]

Cel mai important text lovinescian consacrat problemei specificului național este însă articolul din 1927 intitulat *Etnicul*. Aici regăsim în formule definitive miezul concepției criticului și descoperim structura ei interioară, argumentele care o susțin într-o înlănțuire coerentă și care dau impresia lucrului adînc meditat.

Semnalînd recrudescența în publicistică a dezbaterilor pe tema specificului, Lovinescu împarte pe participanți în două categorii : unii care afirmă existența specificului și posibilitatea verificării lui amănunțite, transformîndu-l într-un criteriu de apreciere estetică și alții care îl contestă cu desăvîrșire. Criticul e de părere că ambele poziții sînt exagerate întrucît ajung la concluzii nepermise pornind de la premise reale : cei dintîi, de la prezența indiscutabilă a etnicului, ceilalți de la dificultatea detectării lui necontroversate. Față de acestea, Lovinescu scrie : „Problema etnicului există în realitate după cum există și problema raselor : migrațiile, încrucișările, imposibilitatea precizării elementelor distinctive n-au reușit să distrugă conceptul rasei, ci i-au lărgit numai sensul : rasele nu sunt creațiuni biologice pure, ci formațiuni istorice, alterate, transformate și precipitate de condițiuni fizice ca și de condițiuni morale și istorice. A te concepe în afară de rasă este un bovarism, posibil

în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufleteşti şi cu atît mai mult în artă. În acest sens, etnicul este o condiţie a esteticului, care purcede de la o sensibilitate mlădiată de biologie şi de determinismul istoric şi realizată într-un material verbal, el însuşi depozitarul milenar al psihei colective" [145].

Cît priveşte greutatea de a preciza în mod riguros notele specifice ale artei noastre, Lovinescu consideră că aceasta se datoreşte lipsei unei tradiţii constituite, idee formulată încă în *Istoria civilizaţiei române moderne*. Stilul naţional rămîne aşadar o problemă de viitor, în rezolvarea căreia sincronismul are un rol foarte însemnat: „Şi în artă ca şi în celelalte manifestări, spune acum criticul spre deosebire de cele susţinute în *Istoria civilizaţiei*... [146], procesul formaţiei noastre nu e evolutiv ci revoluţionar; sincronismul ne-a obligat, deci, la soluţii de continuitate pe care urmează să le anulăm printr-un proces de formaţiune inversă. Din fuziunea tuturor influenţelor streine cu spiritul modelator al rasei, va ieşi, astfel, arta viitorului cu suficiente particularităţi pentru a constitui un stil românesc" [147].

Admiţînd însă şi subliniind nu numai autenticitatea, dar chiar şi importanţa problemei, Lovinescu crede numai că „ea trebuie menţinută în cadrele ei fireşti", întrucît „etnicul poate fi un determinant estetic în sensul limitării virtualităţilor estetice ale unei rase la anumite forme sau moduri de expresie, dar nu se confundă cu însuşi esteticul şi, prin urmare, în nici un caz, nu poate fi considerat ca un principiu de valorificare". Şi Lovinescu defineşte inechivoc noţiunea: „Esteticul este o categorie specială a sensibilităţii omeneşti, ce se dezvoltă în cadre şi în material etnic, dar se conduce după legi proprii". Din această cauză „prezenţa mai evidentă a etnicului într-o operă de artă nu afirmă nimic asupra valorii ei, ci o determină cel mai mult sub raportul psihologiei rasei şi o încadrează într-un stil naţional" [148] — termen ultim al evoluţiei unei culturi.

Confuzia între etnic şi estetic nu se justifică după opinia lui Lovinescu decît prin tendinţele de reacţiune împotriva sincronismului, tendinţe reanimate de mişcările tradiţionaliste în care supravieţuieşte „vechiul spirit evoluţionist". Atitudinea criticului în problema specificului este astfel coordonată cu întreaga sa ideologie: primatul esteticului se îmbină aici cu argumente de sociologie a culturii, scoase din teoria sincronismului. Amestecul valorilor nu este numai o abatere de la principiul disocierii necesare, dar şi o tentativă de sabotaj împotriva progresului nostru istoric. Complexitatea

poziției ideologice la care a ajuns Lovinescu dă o măsură despre importanța pe care problema specificului național a deținut-o în ansamblul gîndirii sale. Departe de a o deprecia, criticul a făcut din ea, după cum se vede, o adevărată problemă-cheie în raport cu care s-au organizat aproape toate liniile de forță ale ideologiei sale literare și sociale.

Cît despre sentimentele omului față de apartenența sa națională nu ne rămîne decît să-i citățm propriile cuvinte din textul aproape testamentar care este schița autobiografică din 1942 : „Dacă este totuși vreo coardă, care să vibreze mai pnofund în sufletul lui, spune Lovinescu despre sine, e coarda patriotică, e sentimentul conștiinței naționale, al solidarității cu neamul, cu istoria, cu rasa“ [149].

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3. MILITANTISM ESTETIC ŞI MAIORESCIANISM

a. Arta şi angajamentele civice
b. Deceniul IV şi imperativul opţiunii
c. La Adevărul şi Dimineaţa
d. Îndreptarul din 1937
e. Marele ciclu junimist

a. Postulatul kantian al finalităţii estetice a artei nu-l duce pe Lovinescu la exagerări. Repudierea patriotismului i se pare cu totul nejustificată întrucît acesta „poate fi un element artistic, ca oricare alt sentiment omenesc. Nimic nu-l împiedică. Adevărata problemă e ca el să fie exprimat aşa, încît să fie artă adevărată" [150]. Un asemenea punct de vedere coincide perfect cu concepţia mai generală a criticului despre indiferenţa estetică a subiectelor.

Acţiunea lui Maiorescu a fost însă îndreptăţită, întrucît calitatea poeziei patriotice devenise la un moment dat cu totul submediocră. „Oricine era îndreptăţit aşadar să combată acea poezie în valoarea ei estetică şi nu în punctul ei de plecare : *sentimentul patriotic*" [151]. De aici s-ar înţelege că Lovinescu nu refuză cîtuşi de puţin artei înscrierea printre preocupările ei a problematicei civice şi militante cu condiţia însă a satisfacerii cerinţelor estetice.

Ocupîndu-se de versurile lui Goga tocmai într-un moment al marilor lor ecouri în conştiinţa românească, criticul subliniază nu numai totala lor justificare, dar şi frumuseţea emoţionantă şi autentică ce le conferă în cele din urmă adevărata rezistenţă şi valoare de artă. [152] Corespunzînd unui moment de emancipare naţională, poeziile venite de peste munţi găseau în rîndurile opiniei publice o audienţă cu totul specială. Nimic nu-l împiedică însă pe Lovinescu să observe cu luciditate şi riscurile estetice ale acestei poezii, cu toate că el însuşi vibrează deopotrivă cu toţi cititorii lui Goga la farmecul cîntecelor sale. Dar, zice el, „nimic nu e mai primejdios decît inspiraţia naţională. Retorica o pîndeşte din urmă.

Gama e restrînsă" [153]. Numai un mare talent poate evita cu succes asemenea pericole.

Conştient deci încă de la început de limitele mult dezbătutei probleme a angajării artei, în cel mai bun spirit maiorescian, dar fără excesele acestuia, Lovinescu va săvîrşi el însuşi cu toate acestea „o rupere de la linia estetică" [154] atunci cînd i se va părea imperios necesar. Este momentul declanşării primului război mondial şi al ivirii condiţiilor de realizare a unităţii naţionale.

Nu e nici pe departe valorificată această latură extrem de generoasă a activităţii criticului „autonomist". Publicistica sa militantă din anii 1915—1919 ascunde însă surprize dintre cele mai plăcute [155]. Pentru cine o studiază apare limpede atitudinea profund angajată a unui spirit neliniştit şi incandescent pînă la ură împotriva celei mai mici dizidenţe cînd este vorba de idealul naţional. Aderiunea lui Lovinescu nu e un act de deliberare raţională, ci unul de explozie emoţională. Înclinaţiei sale obişnuite spre ironie şi sobrietate îi ia locul o dezlănţuire aproape pătimaşă care dă stilului o vibraţie retorică aparte, neîntîlnită nici pînă atunci şi nici de atunci încolo la Lovinescu.

Dincolo de asemenea aspecte, conţinutul campaniei publicistice este însă şi de o luciditate caracteristică şi fermă şi de o direcţie politică atît de avansată încît asigură criticului un loc de onoare alături de marile spirite care au prezidat cu braţul sau numai cu cuvîntul lor înfăptuirea marelui vis naţional.

Nu putem stărui desigur asupra acestor implicaţii, deşi ar fi revelatoriu, întrucît ne interesează în primul rînd întemeierea pe care o dă Lovinescu atitudinii sale. A renunţat oare în adevăr la principiul disocierii esteticului sau ne aflăm în faţa unui compromis cerut de împrejurări istorice excepţionale? „Toţi cei ce ţin un condei în mînă în împrejurările de azi, scrie el în 1916, au datorii superioare faţă de patrie, ce trec peste finalitatea artei... Sînt dintre cei ce au cerut artă pentru artă. În vremuri normale. Vremurile de astăzi au spart însă cadrele vieţii normale şi au răsturnat criteriile de judecată" [156]. Angajarea artei în slujba idealurilor naţionale este aşadar un imperativ al momentului care nu poate fi satisfăcut printr-un „frumos zadarnic". „Sufletul naţional se zbate în cleştele problemelor de viaţă şi de moarte. Toate energiile trebuiesc îndreptate spre folosul imediat al patriei." [157] Şi, făcînd apel la tradiţia marilor noastre mişcări patriotice în care scriitorii au avut un rol atît de important, Lovinescu scrie categoric: „Finalitatea scrisului în clipa de faţă nu stă în emoţia estetică, ci în valoarea lui

utilitară și morală potrivită cu nevoile prezente..." Referindu-se apoi direct la acțiunea sa combativă, el continuă : „Călăuzit de acest ideal (național — n.n.), am căutat să adaptez critica cerințelor lui. Am socotit-o ca o datorie. Am făcut-o cu toată nepărtinirea, dar și cu toată puterea de iubire și ură, pe care ți-o dau dragostea de țară și sentimentul primejdiei, cu toate forțele înmulțite, pe care ți le dau entuziasmul și dezgustul. În vîrtejul nobilelor pasiuni, al șovăielilor interesate și al conștiințelor scelerate, sunt fericit că am putut aplica disciplina criticei unor cercetări de morală literară și am avut îndemnul de a numi lucrurile pe numele lor. *Nu va fi indiferent pentru generația de mîine de a ști în ce măsură au răspuns scriitorii noștri la datoria de a fi facla de lumină îndrumătoare a conștiinței naționale*" [158] (s.n.). Cuvinte într-adevăr profetice !

„În colaborația tuturor forțelor naționale", lămurește Lovinescu în altă parte, rolul literaturii este indispensabil în întreținerea unei atmosfere corespunzătoare eroismului luptei directe de pe front : „Țara trebuie să vibreze la toate momentele epopeii noastre naționale. Și această legătură între cei plecați și cei rămași nu poate fi făcută decît de ziariști și literați... Cerem deci ca în urma armatei să se organizeze o literatură de război, vie, caldă, o adevărată hrană spirituală a prezentului și un document al viitorului" [159].

Pe de altă parte, Lovinescu nu ignoră negreșit caracterul vremelnic și inferior din punct de vedere estetic al acestei literaturi. Discutînd despre război ca „generator de literatură", el nota de pildă în 1919 : „Cu încheierea războiului, s-a încheiat numai prima fază a literaturii de război, care are și cele mai puține legături cu arta : literatura de acțiune națională, cu un caracter mai mult retoric ; literatura de discursuri răsunătoare ; literatura de cîntece patriotice, literatura de ură și de îmbărbătare, literatura ce tindea spre finalitatea acțiunii... Privită din punctul de vedere al artei, o literatură, firește, interioară" [160]. Acestei faze „mai mult retorică sau lirică" îi va urma alta cu adevărat artistică, faza epică. Dar „pentru o privire obiectivă ne trebuie o perspectivă, arată criticul. Vor trece ani pînă ce lucrurile vor lua adevăratele lor proporții, devenind senin contemplabile. Numai atunci războiul va ajunge generator de literatură epică" [161].

Cu puțin înainte, spre sfîrșitul anului 1918, cînd scotea primul număr al magazinului *Lectura pentru toți*, Lovinescu își alcătuia în același sens un program deopotrivă atent la latura estetică

și națională. Literatura pe care își propunea s-o cultive „va izvorî din actualitate; ea va izvorî din frămîntările ce ne cutremură și din toate clipele solemne prin care trecem. Va fi scrisă, desigur, în marginea vremii, dar va fi înainte de toate o *literatură*. Cu nici un preț nu vom renunța la cerințele estetice ale scrisului; voim ca emoția noastră trecătoare să îmbrace formele artei" [162]. Năzuința estetică a lui Lovinescu avea să se realizeze abia în anii care vor urma. Critica va putea atunci să revină treptat la uneltele sale lăsînd ziaristicii misiunea „revizuirilor morale" și a acțiunii sociale și politice combatante.

Pînă atunci însă, în condițiile încordării tuturor eforturilor pentru atingerea idealului comun, critica urmează a se preocupa și de finalitatea socială a scrisului, întrucît „punîndu-se în funcție de rasă, arta își schimbă și finalitatea. Nu ținteşte numai la emoția estetică. Mai are și o acțiune socială. Ea poate întări sau dizolva energiile rasei" [163]. Această acțiune socială a artei este apoi în funcție de intensitatea efectului artistic: „Cu cît o emoție estetică e mai puternică, cu atît acțiunea socială e mai largă..." [164]

Criticul are în mod evident dreptate și înțelegem acum limpede temeiurile atitudinii sale. Înțelegem de asemenea că ea nu înseamnă o abdicare definitivă de la linia esteticului, ci numai o temporară schimbare de accent. Că această schimbare de accent angajează și unele revizuiri sensibile de natură teoretică, dacă nu chiar mutații radicale, este de asemenea limpede.

Într-adevăr, pentru o viziune estetică fermă, literatura ocazională (nu în sens goetheean, bineînțeles), oricît de bune intenții ar exprima, nu poate să nu fie dăunătoare înseși idealurilor pe care vrea să la servească. În artă, mediocritatea e compromițătoare sub orice aspect tocmai prin înjosirea estetică pe care o implică. Arta nu se salvează decît prin sine, dar, satisfăcîndu-se ea însăși, înnobilează și ideile pe care le conține.

Desigur, pentru Lovinescu lucrurile acestea erau clare și vor fi toată viața din ce în ce mai clare, cu cît vor fi contestate mai mult. Pentru moment însă e ca și cum le-ar fi uitat. Inima a vorbit mai puternic decît rațiunea și criticul a crezut că poate sluji astfel mai bine cauza națională. Direcționînd inspirația literară spre problemele majore ale epocii, ea a și slujit cu prisosință, deși nu-i mai puțin adevărat că, așa cum tot el însuși constata, marea literatură a acestor ani n-a ieșit din tumultul lor, ci din liniștea perspectivei istorice. Paginile scrise sub impulsul momentului au intrat de mult în arhiva documentară a războiului. Documentele au

firește, cum se și spune, „poezia" lor, dar aceasta nu e tot una cu arta.

Cum rezolvă deci Lovinescu problema angajamentului civic al artei ? Comentînd mult mai tîrziu concepția lui Maiorescu despre raporturile dintre artă și politică, criticul scria : „Formulată așa, ca un principiu absolut, excluderea preocupărilor politice sau științifice din poezie nu se poate îndreptăți", dar „după cum nu există excludere, nu există nici confundare de noțiuni" [165]. E evident că nu contra incidenței politicului sau patrioticului în artă se ridică Lovinescu, cum făcuse înaintașul său în condiții istorice speciale, de natură a-i justifica pînă la un punct exagerarea [166], dar cum nu se mai putea face acum, ci contra instalării abuzive a acestora în rîndul criteriilor de judecată *estetică*.

Oricîte obiecții s-au exprimat și se vor mai exprima încă împotriva acestui principiu, el va rămîne nu mai puțin un adevăr definitiv. Și Lovinescu nu a renunțat la el decît într-un moment cînd i s-a părut că astfel servește mai bine idealul național, dar, cînd confuzia a încercat să-și proclame o superioritate inexistentă, criticul a făcut din principiul estetic o armă de luptă redutabilă contra obscurantismului și a reacțiunii în cultură. Este cazul deceniului al IV-lea care ocupă un loc atît de dramatic în istoria contemporană a României.

b. După 1930 și mai cu seamă după 1933, România se îndreaptă pe calea unor importante transformări social-politice și economice care vor sfîrși prin a provoca una dintre cele mai teribile tragedii istorice pe care le-a trăit poporul nostru vreodată : tragedia fascismului. Militînd pe plan extern cu strălucire, grație și unor mari diplomați ca N. Titulescu, pentru menținerea independenței naționale și a securității în Europa, România n-a izbutit totuși pînă la urmă să facă față și pericolului din interior, alimentat deopotrivă de interesele vîrfurilor reacționare ale marii burghezii și de agitațiile naționaliste ale Gărzii de Fier, adevărată coloană a V-a a hitlerismului. Procesul de fascizare a țării împotriva căruia s-au ridicat la un moment dat chiar oameni politici burghezi și împotriva căruia a părut să ia poziție pînă și regele, îngrijorat desigur de intensificarea lui, a fost în realitate sprijinit din plin de însăși degringolada regimului parlamentar, neputincios a mai găsi soluțiile pentru ieșirea din criză altfel decît orientîndu-se spre propriul lui faliment prin acceptarea și chiar solicitarea dictaturii.

Forța aparentă a loviturii de stat carliste trăda în esență o iremediabilă slăbiciune. Fascismul cîștigase partida împotriva falșilor săi adversari.

Nu tot așa de simplu și de ușor au decurs lucrurile și cu adevărații săi adversari. Lupta antifascistă a găsit încă de la început în rîndurile maselor populare cele mai largi și mai puternice ecouri, întrucît acestea au avut de suferit cel mai mult de pe urma nefastelor evenimente care au culminat cu războiul alături de Germania lui Hitler. Sub conducerea P.C.R., ele au constituit adevărata forță de șoc a rezistenței naționale și a acțiunii combative care avea să înfăptuiască la 23 August 1944 insurecția armată.

Alături de clasa muncitoare, tendințele antifasciste au fost reprezentate însă și de numeroase alte categorii sociale care s-au alăturat pînă la urmă luptei comuniștilor din cele mai diverse motive și cu cele mai variate mijloace. Intelectualitatea progresistă și democrată a adus astfel o contribuție remarcabilă la desfășurarea propagandei antifasciste, dînd jertfe impresionante din rîndurile ei.

Desigur, nefiind o clasă socială, ea nu trebuie analizată ca o categorie mai mult sau mai puțin omogenă, ci raportată la rădăcinile sociale care au determinat-o într-un fel sau altul în diferitele momente ale manifestărilor sale politice. Ceea ce a caracterizat-o însă în ansamblu aproape fără nici o excepție a fost necesitatea imperioasă a opțiunii politice. Fascizarea a produs prin reacție, după cum se știe, un intens proces de radicalizare a conștiințelor care s-a concretizat în sînul intelectualității sub forma obligației de a-și delimita atitudinea. Imposibilitatea retragerii din fața evenimentelor devine evidentă. Iluzoria „libertate" a artistului se compromite definitiv. Aceasta provoacă o veritabilă dramă a opțiunii.

Există fără îndoială o asemenea dramă. M. Ralea vorbea chiar despre un „tragic al opțiunii" specific mai ales tipului uman burghez [167], iar Menalc al lui André Gide spunea încă de la sfîrșitul veacului trecut în *Fructele pămîntului* : „Nevoia de a alege mi-a fost întotdeauna nesuferită ; a alege mi se părea mai degrabă a respinge ceea ce nu aleg" [168]. Fantasma disponibilității totale a libertății greșit înțelese ca o ieșire din determinism a întunecat adesea drumul unor creatori și al unor intelectuali în general. Deceniul al IV-lea a dezvăluit utopia o dată pentru totdeauna și brutalitatea gestului cu care a făcut-o a generat o autentică criză de conștiință în rîndurile intelectualității românești, rezolvată în chip diferit prin opțiuni adeseori contrarii. Tragedia unor destine a fost

verdictul pe care istoria l-a pronunțat fără drept de apel într-un proces nu numai inevitabil, dar și necesar.

Și-a asimilat Lovinescu lecția acestui deceniu și a înțeles el oare imperativul opțiunii ? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Modalitățile și implicațiile atitudinii adoptate de critic le vom urmări pe parcurs, mai întîi în domeniul luptelor estetice și apoi în acela strict politic. Nu anticipăm acum decît teza pe care dorim s-o demonstrăm : anume că lupta lui Lovinescu a servit în mod indiscutabil democrației și tendințelor antifasciste, iar arma ei a fost tocmai autonomia esteticului, interpretată corect ca un principiu de disociere a valorilor în judecata critică și nicidecum ca o negare a realității eteronomice a artei. Că Lovinescu nu îndemna în mod direct pe artiști să abordeze problematica socială sau politică aceasta derivă logic din concepțiile sale, dar nu înseamnă refuz sau contestare, ci numai indiferență sau neutralitate. Ca și specificul național, implicația socială sau politică i se părea inevitabilă, dar nu semnificativă pentru desemnarea valorii estetice, aceasta trebuind judecată prin sine.

A spune că autonomismul lovinescian nu se opunea obscurantismului și confuzionismului fascizant, ci esteticii materialiste [169], înseamnă, după părerea noastră, a pierde din vedere tocmai principala contradicție a deceniului al patrulea : aceea dintre fascism și democrație [170]. În condițiile confruntării cu un dușman care amenință însăși existența noastră națională, un aport cît de mic la victoria împotriva lui nu poate fi subestimat și cu atît mai puțin repudiat. În chip paradoxal, deși recomanda apolitismul artistului (nu și al cetățeanului) [171], Lovinescu a întreprins o acțiune cu mari repercusiuni politice, cum vom încerca să arătăm. A contesta acest lucru înseamnă a sărăci tradițiile luptei democratice și progresiste a poporului român.

Negreșit, de aici nu trebuie să ajungem nici la disimularea erorilor reale ale gîndirii și acțiunii criticului, ci numai la recunoașterea adevărului privind meritele tot atît de reale ale atitudinii sale politice și ideologice. Că ele sînt expresia liberalismului său burghez și nu a unor convingeri marxiste este indiscutabil, dar a cere cuiva mai mult decît poate da, de pe pozițiile înțelegerii *noastre actuale*, e nu numai abuziv dar și contradictoriu și anacronic în sens invers. „Istoria, spunea în acest sens tovarășul N. Ceaușescu, trebuie să prezinte întregul proces al luptei revoluționare în complexitatea sa, să pornească de la analiza științifică a realității sociale, să înfățișeze faptele nu după dorințele subiective ale oame-

nilor, nu după nevoi politice de moment, după criterii de conjunctură, ci așa cum s-au petrecut ele, corespunzător adevărului vieții" [172]. Or în cazul lui Lovinescu acesta e adevărul pe care ne vom strădui să-l facem cît mai limpede : opțiunea sa a slujit democrației, iar principiul estetic, în împrejurările date, mai mult decît oricînd, a avut o funcție progresistă. Și acum — faptele.

c. Prezența criticului în coloanele ziarelor *Adevărul* și *Dimineața* dobîndește în condițiile istorice ale deceniului al IV-lea o semnificație deosebită din punct de vedere politic. În ciuda presiunii tot mai puternice a mișcărilor de dreapta, cele două publicații au păstrat pînă la sfîrșitul existenței lor o orientare democratică, accentuată din 1935 și mai mult, prin venirea la conducerea lor, în calitate de director politic, a lui Mihail Sadoveanu, ținta tot mai fățișă a unor atacuri huliganice care vor culmina cu arderea cărților sale în piața publică.

Lovinescu însuși va mărturisi în chiar paginile *Adevărului* că nici el, la rîndul lui, n-a fost scutit de avertismentele și amenințărilor elementelor extremiste [173], a căror ascensiune în viața politică a țării devenea tot mai evidentă și tot mai favorizată de atmosfera tulbure a momentului. Dar dacă el și-a atras ura dreptei, aceasta nu s-a datorat pur și simplu colaborării la *Adevărul,* ci mai ales conținutului și tendințelor acestei colaborări.

Deceniul al IV-lea rămîne incontestabil o epocă de mare confuzie literară și politică sub masca sentimentului național. Regretabil e faptul că pînă și personalități marcante ale culturii românești ca de pildă N. Iorga și-au adus o contribuție profund negativă, chiar dacă involuntară la întreținerea acestei atmosfere. Cu toate că în ultimii ani de viață marele istoric a luat o atitudine antifascistă hotărîtă și curajoasă pe care a și plătit-o atît de tragic în cele din urmă, aceasta a mers în chip paradoxal mînă în mînă cu respingerea apelurilor la luciditate venite din tabăra criticii estetice, moștenitoare a tradițiilor maioresciene. Resentimentele împotriva pontifului Junimii, născute și maturizate încă din tinerețe, au luat la Iorga forma unui refuz categoric de a recunoaște însemnătatea și, mai mult decît atît, necesitatea exemplului maiorescian. Într-un moment în care acesta devenise un simbol al luptei contra obscurantismului naționalist, directorul *Noului Sămănător,* cum își subintitulase el revista *Cuget clar,* apărută în acești ani, depune eforturi apreciabile pentru alimentarea confuziei valorilor

și chiar pentru întreținerea unei psihoze mistice, respingînd lecția „dascălului silogistic“ [174].

Resentimentele contra lui Maiorescu se unesc cu acelea, cel puțin la fel de puternice, contra lui Lovinescu și campania sa cunoaște astfel o motivație psihologică foarte solidă care-l duce adesea la invectivă și blestem pătimaș. Faptul este regretabil sub toate aspectele, dar Lovinescu nu va rămîne dator.

Întreaga acțiune a lui Iorga pare să se îndrepte, în a doua jumătate a deceniului, pe de o parte contra lui Tudor Arghezi, adică a celui mai mare poet al epocii, și pe de alta, contra lui Lovinescu, adică a celui mai important dintre criticii timpului. Motivată psihologic, eroarea se alimentează ideologic și Iorga se străduiește să creeze iluzia supraviețuirii sămănătorismului, pledînd pentru o literatură „sănătoasă“ și împotriva modernismului, acuzat printre altele de imoralitate. Este unul din marile conflicte ale acestei perioade, care declanșează pînă la urmă intervenția parchetului și a organelor de urmărire penală. Împrejurarea este simptomatică pentru temperatura spiritelor, agravată desigur de marea acțiune pamfletară a lui Iorga.

Conflictul cu Lovinescu are numeroase acte, unele dintre ele depășind chiar pitorescul și frizînd vulgaritatea, cînd de o parte, cînd de alta [175]. Bineînțeles nu ne putem opri la ele, oricîtă „sare“ ar aduce discuției de față, întrucît nu urmărim atît anecdotica unei probleme, cît semnificațiile ei ca dezbatere de idei.

Referindu-se la tendințele moralizatoare ale campaniei iorghiste, criticul observă : „D. N. Iorga rîvnește la aprobarea «oamenilor de bine» și o are ; noi nu o solicităm decît pe cea a «oamenilor de gust» și nu ne lipsește“ [176]. Se vede limpede că Lovinescu gîndește lucrurile disociativ și adecvat, fixînd discuția la obiect.

Cînd istoricul folosește într-o conferință calificative penibile la adresa unor scriitori contemporani, criticul îi contestă dreptul de a da judecăți estetice ca autor al unei literaturi ilizibile și deplînge tratamentul aplicat valorilor reprezentative ale epocii printre care „cel mai mare poet contemporan, care a schimbat fața poeziei românești, modern și de pe acum clasic, sub înrîurirea căruia s-a dezvoltat toată lirica noastră influențîndu-i și fertilizîndu-i pe toți poeții, fie ei și tradiționaliști“ [177]. E vorba — s-a înțeles — de Tudor Arghezi.

Cînd, în fine, Iorga îl acuză de interes exclusiv pentru elementul erotic în literatură, Lovinescu reproduce ca într-un veritabil dosar judiciar douăsprezece texte din *Istoria literaturii române*

contemporane pentru a-şi clarifica atitudinea. El susţine dimpotrivă „ostilitatea mea constantă faţă de erotism" şi se întreabă : „Înseamnă oare că am intrat în categoria purificatorilor literaturii noastre ?" Răspunsul e inechivoc din punct de vedere teoretic : „Esteticeşte, o astfel de atitudine m-ar dezonora. Ca tot ce intră în compoziţia naturală a sufletului omenesc, a vieţii, sexualitatea este şi ea unul din elementele reprezentării artistice şi, prin urmare, nu e de combătut decît atunci cînd, din planul contemplaţiei dezinteresate, trece în planul manifestărilor tendenţioase, de excitaţie, pe care de atîtea ori le-am urmărit, chiar cînd apăreau la scriitori de talent. Ea devine atunci un fel de «industrie literară», esteticeşte tot atît de reprobabilă ca şi moralismul purificatorilor noştri literari" [178].

Precizarea este deosebit de importantă, întrucît ea ne fixează poziţia criticului în marea dispută a momentului : „artă sau pornografie ?", poziţie ostilă erotismului şi care se confundă cu aceea faţă de orice tendenţiozitate în artă [179], înţeleasă în mod evident ca expresie a unor interese subiective, ca tezism deci, şi nu ca realitate fundamentală intrinsecă oricărei opere de artă.

Într-un articol elocvent intitulat *Arta, focul şi puşcăria*, Lovinescu înfierează cu asprime represaliile împotriva unor scriitori acuzaţi de pornografie şi blamează indiferenţa Societăţii Scriitorilor Români faţă de gestul arestării lor. Motivul acestei dezlănţuiri de patimi care îndeamnă „la ură şi la vrajbă socială", „motivul valului de intoleranţă obscurantistă ce ne asaltează" îl vede criticul în „prezenţa unei epoci prerevoluţionare" [180]. Dacă explică situaţia, aceasta nu o şi scuză însă, întrucît problema în cauză „este, în realitate, o problemă rezolvată de mult în ţările civilizate şi soluţionată şi la noi acum o jumătate de veac de Titu Maiorescu". Şi Lovinescu reia ideea sa disociind aspectele artei şi subliniind moralitarea intrinsecă a esteticului : „Deşi există «artă», deşi există «pornografie» — nu există «artă pornografică» întrucît noţiunile sunt antinomice şi nu se pot contopi. Arta reprezintă o combustiune de elemente eterogene într-o unitate spirituală, morală prin ea însăşi ; funcţiunea ei esenţială stă în despersonalizarea şi în ridicarea, prin contemplaţie, într-o lume ideală. Nu poate fi, deci, vorba de existenţa pornografiei în artă, după cum nu poate fi vorba de existenţa oricăror alte elemente tendenţioase. Cînd combustiunea nu s-a făcut în sensul impersonalizării emoţiei, opera nu este realizată estetic şi deci nu mai e artă" [181]. Urmează de aici ca o concluzie logică şi inatacabilă că „cea mai jignitoare por-

nografie e lipsa de talent : pe aceea, precizează Lovinescu, n-o judecă însă tribunalele ci noi şi n-o sancţionăm cu puşcăria şi focul, ci cu indiferenţa ce s-a dovedit totuşi mai eficace" [182].

Intrînd în luptă de partea noului moralism şi I. Al. Brătescu-Voineşti, a cărui evoluţie spre dreapta e bine cunoscută, Lovinescu se simte în drept să facă apel la descendenţa junimistă a scriitorului şi să-i reamintească „esenţa doctrinei maioresciene" [183] : „Arta nu reprezintă o preocupare morală, ci e de la sine morală, adică exercită pe calea contemplaţiei estetice o acţiune morală ; dacă n-o exercită, o operă nu numai că nu e morală dar nu e nici estetică. Aceasta e învăţătura trasă de la dascălul nostru comun T. Maiorescu, pe care d. I. Al. Brătescu-Voineşti nu trebuie să o uite" [184].

În numele acestui principiu, consideră criticul interzicerea poeziei lui Arghezi în şcoală drept o „agresiune antiliterară şi antipoetică" [185] şi protestează împotriva atmosferei de teroare ce se instaurează din ce în ce mai mult : „Fac critică de peste treizeci de ani, declară el în cadrul unui interviu, dar niciodată nu mi s-a părut că trăim sub o teroare mai apăsătoare. Sub pretextul moralităţii sau al naţionalismului, scriitori mari sau numai de talent sunt prigoniţi în existenţa lor morală sau chiar materială" [186]. În altă parte, afirmă în acelaşi sens, cu sentimentul unei amărăciuni şi al unei contrarietăţi de loc ascunse : „niciodată nu mi-am putut închipui că declasarea noastră este atît de integrală încît scriitorii să poată fi înşfăcaţi de pe stradă ca răufăcători şi ţinuţi în «prevenţie» pentru a nu fi dăunători societăţii — înainte de a fi judecaţi legal. Că s-a putut face acest lucru e simptomatic, că n-a protestat corporaţia noastră (aluzie la S.S.R.. — n.n.) e catastrofal" [187].

Interesantă îndeosebi este atitudinea pe care o adoptă Lovinescu în aceşti ani faţă de Sadoveanu, ştiută fiind puţina lui simpatie faţă de opera literară a acestuia. Semnatar al *Protestului intelectualilor* apărut la 1 aprilie 1937 [188], împotriva persecuţiei la care era supus marele scriitor, criticul intervine şi cu alte prilejuri în favoarea lui, deplîngînd arderea cărţilor sale în piaţa publică fără ca S.S.R. să se fi sesizat [189] sau blamînd gestul oficialităţilor din Fălticeni de a ridica „tăbliţele ce dădeau numele lui Mihail Sadoveanu unei modeste uliţe". „Multe vor dispare de pe faţa pămîntului şi multe, sute de consilii comunale cu oameni importanţi de o zi, vor dispare şi ele, dar orăşelul nostru va trăi încă cu amintirea naţiunii în opera acestui mare poet, care a transcris în cărţile lui tot ce face dulceaţa, farmecul grădinilor,

toată poezia şesului Moldovei şi a dungei violete a Carpaţilor apropiaţi, pe care decenii i-a privit de pe dealul lui de la marginea uliţii Rădăşenilor." [190] Nu s-ar spune de loc după asemenea rînduri că Lovinescu nu vibra la contactul cu geniul sadovenian şi nici că se înşela asupra durabilităţii sale. De aceea „pe lîngă statornicia munţilor şi a apelor, să ştie concetăţenii mei că atît mai rămîne ca o coloană între ruine : arta. Fălticenii nu vor trăi decît atît cît se vor reflecta în operele marilor scriitori ce au trăit în ei... Nu o tăbliţă de stradă li se cuvine, ci întreţinerea vie a cultului lor sub toate formele recunoştinţei publice" [191].

O asemenea atitudine face desigur cinste obiectivităţii criticului. Dar ea are la bază o concepţie mai generală : aceea a respingerii consecvente a criteriilor străine în judecata literară. Lovinescu nu-şi rectifică de fapt imaginea cu privire la Sadoveanu, recunoscut de altfel întotdeauna ca mare... poet, ci ia apărarea literaturii împotriva ingerinţelor administrative. Trebuie să vedem aici încă o expresie a caracterului pozitiv pe care principiul estetic l-a dobîndit în condiţiile cunoscute ale deceniului al IV-lea.

Era atitudinea criticului pasivă din punct de vedere social ? Evident că nu putea fi, din moment ce fiecare act uman are implicaţii de acest ordin. Or tocmai aceste implicaţii pledează în favoarea lui Lovinescu. Desigur el disocia în mod absolut între creaţia estetică şi acţiunea socială, dar sensul acestei disociaţii este esenţial, în împrejurările concret-istorice în care s-a manifestat.

După cum nu admitea artei o altă moralitate decît aceea estetică, tot astfel nu-i acorda o valoare socială decît prin sfera estetică, implicată deci în însăşi condiţia operei de artă ca atare. Înţeleasă astfel, concepţia criticului exprimă un adevăr pe care niciodată marxismul nu l-a negat şi desigur nu-l va nega, întrucît este rezultatul unei viziuni lucide, cu caracter ştiinţific.

Fără îndoială că Lovinescu, în focul confruntărilor de opinii, nu insistă asupra repercusiunilor sociale ale artei, ci asupra separaţiei sferelor de activitate, adică tocmai asupra adevărului mai mult contestat din perspectiva unor interese politice reprobabile. Dar şi cînd sensul unei acţiuni este întru totul recomandabil, ba chiar de însemnătate vitală, cum ar fi lupta pentru pace, Lovinescu, atent la nuanţele care să garanteze validitatea actului artistic, nu confundă domeniile, ci le delimitează, fără a diminua cu nimic rostul artistului ca om şi cetăţean : „În afară de rolul său creator, artistul mai poate fi şi un luptător social, un publicist : prin pana lui poate milita, *şi trebuie chiar*, pentru pace, şi înfrăţire, însă cu

acea convingere că în exercițiul acestei lupte nu e artist, ci om și cetățean" [192] (s.n.). Finalitatea practică directă a scrisului îl poate, de bună seamă, limita adesea la un act ocazional. Nu orice cetățean care scrie e și un artist. Dar că orice artist e și cetățean prin chiar condiția lui de artist — iată un adevăr care lui Lovinescu dacă nu i-a scăpat totdeauna (dovadă textele mai vechi) i s-a părut în schimb mai puțin necesar în împrejurările cînd de pe poziții de dreapta se încerca angajarea artei în slujba celor mai periculoase tendințe politice.

Atitudinea sa este așadar amendabilă teoretic (deși nu fără citarea locurilor în care el recunoaște nu numai conexiunea esteticului, dar și caracterul social al artei), însă practic ea a servit unei opoziții cu conținut democratic și progresist împotriva ascensiunii fascismului în viața publică și mai ales în viața culturii românești.

Că Lovinescu se autoiluziona scriind : „Dacă îi e dat unui scriitor român de a rămîne pînă la urmă scriitor, adică în afară de politică, rîvnesc eu la această situație, fie dintr-o incompetență absolută, fie dintr-o noblețe acordată gratuit poate spiritualului în declin evident al tuturor valorilor spirituale" [193] — este în concordanță perfectă cu eroarea teoretică a subestimării tendinței obiective a artei și angajării sale intrinseci, dar înseamnă nu mai puțin și un act implicit protestatar. A refuza o anumită politică echivalează cu a îmbrățișa o alta. Ca un alt domn Jourdain, Lovinescu făcea politică fără să știe.

d. Referindu-se încă o dată la dezbaterile în jurul moralității artei, criticul spunea într-un răspuns la o anchetă despre libertatea creației : „...în *Istoria literaturii române contemporane*, ce apare peste cîteva săptămîni, problema va fi pusă din nou și soluționată în cadrul întregii noastre literaturi din urmă, cel puțin dacă pînă atunci nu vom fi înfundat pușcăriile cum cer unele ziare, deși atmosfera viciată a zilelor acestea e tot o pușcărie morală" [194].

Și după ce își reafirmă aversiunea împotriva adevăratei pornografii care este mediocritatea literară, hrănită la rîndul ei de „imensul val de mediocritate patriotică și morală", Lovinescu adaugă : „Cred însă în progres, și ca și Maiorescu, în biruința prin sine a valorilor morale împotriva oricăror împilări dictatoriale ; chiar de s-ar ridica spînzurători în piața teatrului, literatura acestei țări nu se va imbeciliza" [195] — cuvinte nici retorice și nici goale.

Într-adevăr, ce este, ne putem întreba, *Istoria literaturii române contemporane* din 1937 dacă nu un refuz al obscurantismului estetic, moral și național, un simbol al rezistenței active împotriva asaltului antiumanist dezlănțuit de mișcările de dreapta ? Încă din prefață se vede limpede legătura strînsă dintre apariția lucrării și evenimentele momentului. Autorul însuși mărturisește a fi fost „zorit" de ele în elaborația volumului său [196].

Evitînd apoi referințele directe la implicațiile politice ale fenomenelor literare, Lovinescu caută explicația a ceea ce numește el „tragedia scrisului românesc" „în faptul că evoluția gustului literar al publicului n-a mers paralel cu evoluția literaturii înseși" [197]. De această desincronizare se face în mare măsură vinovată educația publicului după modelele primare ale cărților de citire sau ale unei literaturi submediocre, educație împotriva căreia criticul s-a ridicat nu o dată.

Din fericire însă fenomenul nu angajează și critica literară care, după Lovinescu, „este în unanimitate pe linia adevăratei concepții estetice" [198]. Negreșit afirmația nu privește pe cei cîțiva energumeni improvizați în critici, ci pe descendenții liniei maioresciene care coincid cu numele cele mai prestigioase ale epocii. În special critica tînără reține atenția lui Lovinescu și în ea își pune el cele mai mari speranțe, satisfăcut de atitudinea fermă din punct de vedere estetic pe care o reprezintă aceasta. Este neîndoielnic însă că, mai mult decît oricare critic al acestor ani, autorul *Istoriei literaturii române contemporane*, avantajat și de marea sa autoritate, se află în prima linie a luptelor.

Compendiul apărut în 1937 a aspirat în mod deliberat să aducă o contribuție la risipirea confuziilor, la luminarea opiniei publice („imensa majoritate a națiunii neliterare") și la instaurarea unei echitabile ierarhii a valorilor : „Ea *(Istoria literaturii...* — n.n.) năzuiește la rolul de îndreptar literar al generației actuale" [199], preciza deschis Lovinescu.

Este indiscutabil că opera criticului și-a atins din plin ținta vizată. Reacțiile potrivnice au venit furioase de pe cele mai variate poziții. N. Iorga a scris o lungă serie de articole în *Cuget clar*, a căror caracteristică integrală este înlocuirea oricărei analize cu respingerea fără argumente, cu șicana și chiar cu invectiva : „Cartea d-sale, trecînd în revistă tot ce s-a scris de vreo patruzeci de ani, e un scandal public, un act de nerușinată falsificare", iar autorul „șeful unei bande de reclamagii și instrumentul unei coaliții de

străini demoralizatori ai acestei naţii" şi un „îndrăzneţ fără mijloace" [200] etc.

E, firește, dureros să constaţi cît de bine se învecinează spiritul unor asemenea atacuri, izvorîte dintr-un moralism contrariat şi aparţinînd totuşi unui democrat şi unui antifascist convins, cu acela al unui furibund adversar exprimînd deschis opinia (dacă se poate numi astfel) extremei drepte legionare. E vorba de Nicolae Roşu care semnează un amplu articol semnificativ intitulat: *D. Eugen Lovinescu, falsificator al culturii româneşti* [201].

Ce a putut irita atît de mult în această istorie literară, căreia Şerban Cioculescu [202] îi recunoaşte tocmai un remarcabil efort de obiectivitate? Oricît ar părea de ciudat, chiar obiectivitatea însăşi. Ea venea într-adevăr în contradicţie cu interesele celor care se alimentau în acţiunea lor diversionistă atît pe plan politic, cît şi cultural tocmai din atmosfera de confuzie şi de misticism naţional. Apelul la luciditate putea periclita, cum a şi făcut-o, fundamentul fraudulos al ideologiei de dreapta, atrăgînd atenţia spiritului public asupra primejdiei reale care ameninţă cultura românească şi odată cu ea existenţa noastră naţională.

Ce susţine în fond Lovinescu? El adună aici cu o vastă argumentaţie istorică şi critică tezele exprimate în anii colaborării la *Adevărul*, teze organizate în jurul atitudinii fundamentale de salvgardare a primatului estetic în judecata de valoare ca şi în viaţa literară. Deşi ameninţat de recrudescenţa mişcărilor naţionaliste, triumful criteriului estetic i se pare lui Lovinescu neîndoielnic cel puţin în rîndurile criticii tinere, dacă nu şi ale marelui public sau ale „presei neliterare": „Biruinţa conceptului estetic, fără alterări de elemente străine oricît de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generaţiei actuale. Istoricul va constata limpezirea confuziilor ce pîndesc, de altfel, orice literatură în începuturile ei şi va înregistra cu bucurie prezenţa atitudinii exclusiv estetice în spiritul tuturor criticilor tineri" [203]. Este şi concluzia plină de satisfacţie cu care criticul îşi încheie lucrarea [204].

Lovinescu îşi reafirmă de asemeni poziţia în problema moralităţii artei, luînd apărarea în termeni definitivi a operei lui Tudor Arghezi: „Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistenţa pornografiei în artă, decît aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă şi uneori vulgară, e ridicată în aşa plan estetic încît reziduul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent; — fără el cele mai categorice declaraţii patriotice sau moraliste devin obscenităţi estetice" [205], lucru

imposibil de contestat cîtă vreme rămîne stabilit încă de la Maiorescu că „naţională şi morală, arta nu trebuie să fie nici naţionalistă, nici moralistă. Iată, continuă Lovinescu, linia de demarcaţie a acţiunii lui Maiorescu în cadrele literaturii noastre : De o parte confuzia culturalului, a educativului, a patrioticului cu noţiunea artei, iar, de alta, izolarea ei în cadrul unor legi interioare şi cu singurul scop al emoţiei estetice, care de la sine e şi culturală şi educativă, şi naţională şi morală“ [206].

Dar acesta e şi sensul întregii acţiuni a lui Lovinescu, e, altfel zis, maiorescianismul lui. Ca şi marele precursor a trebuit să înfrunte şi el contestaţiile cele mai diverse şi mai radicale, întrucît, după cum lămureşte singur, „o astfel de acţiune, oarecum revoluţionară nu putea fi primită fără lupte într-o epocă de nediferenţiere ; împotriva ei s-au ridicat toate misticismele naţionale şi morale...“ [207] în 1937 ca şi în 1867.

Optimismul lui Lovinescu stă însă în credinţa, întemeiată pe situaţia criticii tinere, că epoca acestor lupte este depăşită şi că, prin urmare, victoria principiului estetic ar fi definitivă. În realitate, credinţa sau mai exact speranţa lui era o naivitate, pe care istoria o desmînţea şi avea s-o desmintă şi mai categoric. Criticul însuşi avea să recunoască ceva mai tîrziu că, dimpotrivă, vremea „nu îndreptăţeşte nici un optimism“ [208].

Evocînd acuma însă acţiunea lui Iorga, Lovinescu o socoteşte indiscutabil falimentară deşi „nu se poate spune că această campanie atît de susţinută a fost lipsită de influenţă asupra publicului cititor“, „bucuros să-şi satisfacă vechea lui tendinţă spre inerţie“ [209]. În schimb, „nu există un singur scriitor român, care să fi aderat prin scrisul său creator (nu prin adeziuni epistolare) la o campanie, care a încercat să înjosească tot ce e bun, fără să fi adus în loc cea mai modestă contribuţie sau promisiune de talent“ [210].

Situaţia rămîne deci încurajatoare pentru destinele literaturii române : „literatura română îşi urmează dezvoltarea normală sub regimul, singurul sub care se poate dezvolta orice literatură, al eliberării conceptului estetic din captivitatea altor concepte şi al libertăţii de creaţie“ [211]. Amintind de represaliile organelor de stat împotriva unor scriitori, Lovinescu conchide totuşi că, „în faţa acestei dezlănţuiri de forţe materiale“, „îngerul gol al Adevărului“ [212] a învins : „Evenimentele de azi sunt numai o vijelie, pe care, dacă această *Istorie* ar fi apărut peste un an, nici n-ar fi pomenit-o, după cum o va suprima din ediţiile ei viitoare“ [213]. Însă

vijelia nu numai că nu trecuse, dar se afla abia la începutul ei și anii următori aveau să-i dovedească criticului iluzia că bătălia s-ar fi încheiat atît de repede. În neputință de a mai lupta direct, el, spiritul independent și nesubordonat, avea să intre acum în mod deliberat sub „patronatul" lui Maiorescu, consacrîndu-se cu devoțiune și fervoare, dar și cu deplina conștiință a responsabilității gestului său, marelui ciclu de studii junimiste, al căror subtext polemic și profund contemporan n-a scăpat și nu poate scăpa nimănui.

e. Apelul la autoritatea lui Titu Maiorescu începe în 1937. „Cînd a văzut, scrie el despre sine, că ideile estetice sintetizate în formula «autonomiei esteticului» n-au fost numai puse din nou în discuție, operație dialectică, normală, dar urmărite ca elemente subversive, iar scriitorii de talent amenințați în existența lor materială și morală — idei apărate și de dînsul, — a simțit atunci nevoia de a le stabili o filiație genealogică, punîndu-le sub patronatul lui T. Maiorescu, fostul lui dascăl..." [214] Acesta e motivul în fond.

Pretextul îl constituie însă editarea de către I. Al. Rădulescu-Pogoneanu a *Însemnărilor zilnice*, despre care Lovinescu scrie în *Adevărul* un ciclu de nu mai puțin 16 articole [215], în care sub forma unei reconstituiri biografice găsește prilejul de a evidenția categoric semnificația prezenței lui Maiorescu în cultura română. Iată grăitorul final al ultimului articol : „Apariția lui Maiorescu în epoca dintre 1870 și 1880 a fost capitală pentru destinul cultural al neamului nostru prin lupta lui împotriva tuturor misticismelor potrivnice formării unei culturi române pe bazele logicei și ale adevărului ; ea ar fi și mai importantă acum cînd furtunile s-au dezlănțuit din nou cu o recrudescență depășind cadrele discuțiilor ideologice pentru a se traduce în acte de teroare.

Prezența unei minți atît de clare și disciplinate și a unei autorități morale at't de mari ar fi necesară și actuală în toate domeniile vieții naționale, iar, dacă în domeniul literaturii propriu-zise întreaga critică de azi îi urmează îndrumarea și stă pe aceeași poziție a intangibilității valorilor estetice, trebuie să recunoaștem însă că nu reprezentăm decît o pulbere maioresciană fără ca nici unul dintre noi să aibă prestigiul lui intelectual și social pentru a putea rosti util, în răsturnarea tuturor valorilor, cu atitudinea lui răspicată, lapidară, vorbele sacramentale : — Asta — da ; asta — nu [216]".

Citatul ni s-a părut deosebit de important pentru a fi reprodus în întregime, întrucît marchează nu numai primul moment al apelului la Maiorescu, dar şi mobilurile sale ideologice. În lipsa unui prestigiu critic de talia celui maiorescian, deşi modestia lui Lovinescu e exagerată, exemplul său reactualizat poate deveni combativ. Cu alte cuvinte, discipolului junimist îi apare la un moment dat ideea unui Maiorescu *redivivus,* care să-şi poată continua opera, devenită cu timpul tot mai influentă, şi de dincolo de mormînt. Această trecere sub patronatul marelui înaintaş se explică aşadar dincolo de afinităţile elective de totdeauna [217], prin considerente de ordin tactic. Necesitatea reactualizării devine astfel limpede şi „întoarcerea la Maiorescu" departe de a fi un regres, este un act de conservare a poziţiilor cucerite, dar ameninţate din nou de ofensiva tendinţelor naţionaliste şi extremiste, în atmosfera favorabilă creată de ascensiunea politică a fascismului.

Consacrîndu-se studiilor junimiste, Lovinescu nu dă desigur faptei sale nici cel mai mic aer tendenţios, de pledoarie *pro domo,* ci, urmînd lecţia marelui său patron, reconstituie cu obiectivitate şi dăruire de sine profilul unei personalităţi cruciale în istoria culturii româneşti. Nu accentele mai apăsate ale monografistului pe anumite idei conferă ciclului maiorescian un caracter de avertisment la adresa confuziilor vremii, ci tocmai coincidenţa perfectă a sensului militant al operei strălucitului precursor cu necesităţile stringente ale actualităţii. Lovinescu nu-l face pe Maiorescu să răspundă momentului, modificîndu-i profilul real, ci consemnează numai efectul salutar al acţiunii consumate în urmă cu mai bine de jumătate de veac, dar necesară încă, poate mai necesară decît oricînd.

Refăcînd deci periplul existenţei exemplare a criticului, biograful subliniază cu satisfacţie triumful ideilor de toleranţă şi luciditate în numele cărora principiul disocierii valorilor s-a impus, după cît se părea, definitiv. Pe drept cuvînt, acţiunea lui Maiorescu este comparată altundeva cu o veritabilă revoluţie. [218] „Disociind estetica de noţiunile parazitare, oricît ar fi fost ele de generoase şi de folositoare în alte privinţe, el a eliberat literatura de ipotecile ce se puseseră în acea vreme ca şi acum, de altfel, asupra conceptului frumosului, privit în sine, ca obiect unic de preocupare a artei". [219]

Cît priveşte moralitatea artei, ca şi naţionalitatea, ea este intrinsecă, adică de natură estetică. Capodopera este prin sine şi morală şi naţională şi socială. Contemplarea ei înalţă pe om în lumea

ficțiunii ideale, impersonale. Dar Lovinescu nu e de acord că, eliberîndu-l de „tirania nexului cauzal", poezia e un „repaos al inteligenței". Dimpotrivă, „ea poate cere o sforțare și mai mare decît o lucrare științifică" [220], dar aceasta nu înseamnă mai puțin impersonalizarea emoției estetice.

Criticul observă de asemeni că, alături de exagerări autonomiste ca repudierea patriotismului, elucidată abia în 1909, există la Maiorescu și formulări care au putut întemeia, desigur în mod abuziv și unilateral, unele concluzii etniciste sau moraliste [221]. Chiar campania recentă contra pornografiei în artă, arată Lovinescu, a încercat să se revendice de la învățătura mentorului junimist. Dar eroarea e gravă, întrucît spiritul acestei învățături este tocmai contrariu : „Arta nu e o problemă de material ci de tratare. După această doctrină adevăratul dușman al artei este tendința — care, pornografică sau moralistă, îi e deopotrivă de dăunătoare sub raportul estetic dacă nu și social" [222]. Sîntem nevoiți din nou să atragem atenția că Lovinescu nu înțelege prin tendință însușirea obiectivă a oricărei opere, ci pur și simplu teza, ca expresie a unui interes subiectiv. Ideea apare astfel perfect justificată.

Dar, evidențiind meritele incalculabile ale acțiunii lui Maiorescu, monograful său nu încurajează nici un gest de servilism și de continuitate mimetică. El condamnă și ironizează deopotrivă cultul întreținut de o descendență minoră și incapabilă de cel mai mic spirit creator, descendență crescută umil și obedient în umbra magistrului absolut. Și, reducînd înțelesul criticii maioresciene la două principii : „lupta împotriva minciunii în toate domeniile" și „disocierea esteticului de elementele eterogene", Lovinescu scrie : „A-l urma pe T. Maiorescu înseamnă a-l urma pe aceste două mari linii generale de orientare și nu a frămînta terenul cercului îngust al investigației lui literare sau chiar a sensibilității estetice limitate și de epocă și de formație. În trei sferturi de veac literatura română a luat cu totul altă înfățișare ; dacă nu e menirea criticului de a fi revoluționar, el trebuie să ție pasul vremii, evoluționist, așa cum o proclamă însuși T. Maiorescu" [223].

Un asemenea continuator a fost Lovinescu și, împreună cu el, întreaga generație de critici ce i-a urmat. Indicînd cu satisfacție unanimitatea poziției estetice a tinerilor critici, confratele lor mai vîrstnic declara într-un interviu din 1940 : „Printre cei ce i-au urmat învățătura, împingînd-o poate și puțin mai departe în concluziile ei, cum se și cuvenea, cred că mi-am fixat și eu locul și destinul printr-o acțiune de treizeci și cinci de ani. Învățătura se

rezumă la puțin : autonomia esteticului, adică disocierea lui de elementele eterogene cu care se amalgamează adeseori pentru a avea ductibilitatea necesară, fără să-și piardă calitatea de element primordial și esențial. Învățătură de mică aparență ; efectele ei sînt însă incalculabile" [224].

Și, mărturisind în fine a o fi propovăduit și el „nu fără riscuri, mai ales în vremuri ca aceste", Lovinescu nu se înșela. Epoca prezenta aspectul unor mari tulburări a căror proliferare „trebuia să dea de gîndit că nu era la mijloc fantezia și goana după originalitate a unor tineri ci o boală spirituală care a cuprins o generație întreagă cu grave repercuții sociale" [225]. Bătea tot mai puternic și mai amenințător un vînt de misticism iar „misticismul e multiplu, nu cunoaște frîna și, pasional, poate trece de la teorii la acte și chiar la crimă" [226].

Simțind pericolul, Lovinescu a tras printre cei dintîi un semnal de alarmă curajos și inechivoc, lansînd îndemnul la organizarea unui front comun al criticilor, cu acțiune nu numai preventivă, dar chiar și ofensivă. Cuvintele sale au o însemnătate cu atît mai mare cu cît se crede încă și azi că atitudinea lui s-a limitat cel mult la o rezistență pasivă : „Față de rezerva și chiar de reacțiunea violentă a publicisticei de azi sau față de o literatură abătută de la linia normală a evoluției artistice, criticilor noștri le incumbă datoria unei atitudini militante, bărbătești. Nu le-o spun numai în numele culturii noastre ci și în interesul propriului lor destin critic. În miezul vieții lor, la meridianul carierei, în momentul deciderii între a rămîne în apele molcome ale posturilor de simplă înregistrare vamală și a brăzda valurile învolburate ca piloți cu ochii îndreptați spre o stea polară, ei trebuie să se hotărască : *nimic trainic nu se face fără atitudine virilă, fără risc și fără conștiința unei vocații imperative, luptătoare, limbă despărțitoare între a fi și a nu fi*" [227] (s.n.).

Chemarea lui Lovinescu n-a rămas desigur fără ecou în rîndurile criticilor. Contribuția lor e consemnată cu deplină satisfacție în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Furtunile antimaioresciene care „mugeau de mult în peștera lor eolică" [228] n-au putut fi însă înfrînte și Lovinescu avea motive de amărăciune și dezamăgire, cînd pe neașteptate primește din partea unor tineri ardeleni o scrisoare deschisă de adeziune, apărută în *Viața* și cunoscută sub numele de „Manifestul Cercului literar din Sibiu" [229]. Făcînd elogiul personalității criticului, semnatarii își declarau cu fermitate apartenența la linia esteticului.

Lovinescu răspunde cu vădită emoție, reafirmîndu-și crezurile și bucurîndu-se că ele sînt împărtășite. Finalitatea practică a studiilor sale junimiste o dezvăluie fără înconjur : „Volumul meu ultim, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* — n-avea numai scopul de a pune problema autonomizării esteticului în evoluția ei de la T. Maiorescu însuși și în de-a lungul celor trei generații post-maioresciene, ci și de a trezi în cea de-a treia generație post-maioresciană o conștiință mai activă a solidarității ei în fața primejdiei comune și un sentiment mai militant ce scoate pe om din deliciile unei Capue înșelătoare pentru a-l scoborî în tranșeea lui ideologică“ [230].

Subliniind, în sfîrșit, semnificația gestului curajos al tinerilor membri ai Cercului literar din Sibiu, Lovinescu le amintește riscurile unei atari atitudini citînd cazul lui Maiorescu și al său : „După o muncă de 40 de ani ce ar putea impune oarecare considerație prin continuitatea și dezinteresarea ei notorie, mă văd la fel de descoperit tuturor atacurilor îndîrjiților sau începătorilor ; ca și în debuturile mele, am rămas un deznaționalizat. Acum un an, în revista *Convorbiri literare,* unde m-am străduit odinioară atîta vreme, și pe al căror spirit «major» am pretenția de a-l continua, am citit articolul unui tînăr, de al cărui nume auzeam întîia oară, susținînd că în momentele de față, cînd pier atîția eroi pe stepele Rusiei, oameni primejdioși literaturii noastre naționale, ca mine, ar trebui puși la zid și împușcați. Iată ce vă așteaptă pe calea pe care ați apucat“ [231].

Nu e singurul accent de neliniște care iese de sub condeiul lui Lovinescu în acești ani. În neîncrederea care îi întunecă moralul, „Manifestul Cercului literar din Sibiu“ este un semn de înseninare. Bolnav și fizicește dar și sufletește, criticul își vede parcă reconfirmate speranțele și se întreabă : „Să fiți oare dv. elementele tinere, din care se va selecta a patra generație post-maioresciană de apărători ai autonomiei esteticului ? Cum vă răspund dintr-un sanatoriu, ochii mei s-ar închide bucuroși peste aceste zori fericite“ [232].

Optimismul criticului, pus la încercare de atîtea ori în acest amurg al vieții, se dovedea în fond mai puternic și mai rezistent decît s-ar fi crezut. Convingerea care-i dădea tăria era că „linia acțiunii lui (Maiorescu- n.n.) poate dispărea pentru moment în mintea unei generații /.../, dar nu poate muri și va reapare la cea dintîi schimbare a momentului istoric“ [233].

Că Lovinescu nu s-a înşelat, aveau s-o demonstreze evenimentele viitoare, oricîţi ani au trebuit să treacă. „Optimismul nostru, spunea el, trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu : *birui-va gîndul,* cum spunea înţelepciunea cronicarului şi inscripţia criticului deasupra uşii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi ?“ [234].

Pusă în mod conştient sub patronajul marelui său predecesor, campania lovinesciană a fost o formă de protest adesea ofensiv împotriva atmosferei de teroare intelectuală din anii războiului, împotriva subordonării scrisului literar unor idealuri politice nefaste. Apărător lucid al democraţiei, cu limite desigur pe care nu trebuie să le subapreciem şi le vom indica imediat, Lovinescu a reprezentat fără doar şi poate, într-una din cele mai tulburi şi mai sălbatice perioade din istoria ţării, demnitatea şi conştiinţa intelectualităţii noastre. Cînd mii de oameni şovăiau în cel mai bun caz, el alesese de mult, iar cînd unii începeau să vadă adevărul, el îl ştiuse dintotdeauna.

S-ar putea spune despre Lovinescu şi azi acelaşi lucru pe care el însuşi l-a spus cîndva despre Maiorescu : „La răspîntiile culturii române veghează ca şi odinioară degetul lui de lumină : pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menţinut şi astăzi pentru că pleacă din înseşi izvoarele spirituale fără moarte ale logicei, bunului simţ, bunului gust, şi s-a realizat într-o formă pură, fără vîrstă“ [235].

Preţuirea noastră se îndreaptă evident spre sensul unui destin şi nu spre avatarurile sale care pot fi de multă vreme desuete. Iubirea este totdeauna integrală, adeziunea intelectuală însă — aproape niciodată.

BCUIASIVCENTRAL

4. CONCLUZII IDEOLOGICE

a. Caracterizare politică

b. Despre realismul critic

c. Între recunoaştere şi recunoştinţă

a. Lovinescu a făcut de mai multe ori în viaţă declaraţii de liberalism. Ce poziţie de clasă ascund însă aceste profesiuni de credinţă şi despre ce fel de liberalism este vorba ? Iată întrebarea.

Legînd destinul criticului de acela al burgheziei în general, monografia Ilenei Vrancea îl priveşte ca pe un „izolat" şi un „anacronic", caracterizîndu-i ideologia drept o „mare orbire politică". Şi, amintind pledoaria lui Lovinescu pentru democraţia parlamentară şi contra dictaturii fasciste, autoarea consideră : „În această transplantare artificială a veleităţilor revoluţionare ale momentului '48 unei burghezii intrate de mult în faza compromisurilor şi a renegării propriilor idealuri, constă marea orbire politică a lui Lovinescu, caracterul eronat al teoriilor sale sociologice şi, în acelaşi timp, sursa însingurării, a neputinţei de a se ralia şi de a fi recunoscut de nici unul dintre curentele politice şi ideologice ale vremii" [236].

În realitate, lucrurile sînt mult mai complicate. În primul rînd, burghezia nu poate şi nu trebuie să fie privită ca o clasă omogena. Cel puţin două pături ale sale apără în aceşti ani interese foarte diferite. Pentru ca să ne referim la reprezentanţii lor politici, e vorba mai întîi de vechii liberali în frunte cu familia Brătianu şi apoi de tinerii liberali conduşi de Gh. Tătărăscu. „Criza din partidul liberal, izbucnită după 1933, scrie Lucreţiu Pătrăşcanu în *Sub trei dictaturi*, criză care a limitat influenţa familiei Brătianu şi a vechilor liberali în noua guvernare liberală din 1934—1937, precum şi apariţia unei generaţii, aşa-zise «tinere», în frunte cu d. Gh. Tătărăscu, generaţie mai puţin legată de capitalul bancar,

rămas în stăpînirea vechilor cadre ale partidului, toate acestea erau doar reflexul schimbărilor care interveniseră nu în viața politică, — ci în cea economică a țării" [237].

În ce constă esența acestor schimbări ? Pe scurt, în evoluția tot mai hotărîtă a economiei naționale către apariția și dezvoltarea industriei grele, fenomene care în condițiile României angajează o emancipare treptată de sub influența capitalului bancar liberal și o intervenție tot mai directă din partea statului. Vechii liberali, interesați cu precădere în dezvoltarea industriei ușoare, dețin monopolul puterii politice prin familia Brătianu pînă în 1929, dată după care își face apariția „un al doilea centru financiar important" scăpat de sub controlul acestora și reglementat de stat.

Odată cu aceasta, se manifestă și o nouă forță politică, reprezentînd „acea parte a burgheziei românești, interesată mai ales în industria grea metalurgică și în cea de armament, industrii ce nu mai gravitează însă în jurul băncilor liberale, ci depind de cel de-al doilea centru financiar apărut". Și Pătrășcanu conchide : „Această parte a burgheziei românești a fost exponentul tendințelor dictatoriale..." [238].

Vechea fracțiune a burgheziei naționale dimpotrivă „nu avea nici un interes la schimbarea regimului constituțional", întrucît „așa-numitei «demonstrații liberale» îi convenea de minune vechiul regim, căci sub egida guvernelor parlamentare a putut și putea să-și facă, în liniște toate afacerile /.../. De ce ar fi avut nevoie să arunce peste bord formele unui regim și să le schimbe cu un altul ?" O asemenea situație „explică, după părerea lui Pătrășcanu, de ce cadrele conducătoare liberale, în frunte cu familia Brătianu, au luat de la început o atitudine potrivnică atît dictaturii regale, cît și încurajării mișcărilor cu caracter fascist" [239].

Pe de altă parte, cealaltă aripă a burgheziei „legată de industria grea a sprijinit fățiș toate mișcările de extremă dreaptă" [240] care au dus în cele din urmă la lovitura de stat din 11 februarie 1938.

Față de această situație, dacă trebuie să raportăm pe Lovinescu la poziția de clasă care condiționează manifestările sale politice, la care dintre cele două grupări ale burgheziei urmează să ne referim ? Răspunsul ni se pare indiscutabil : la prima. Autorul *Istoriei civilizației române moderne* este legat de liberalismul brătienist nu numai prin tradiția familiei sale [241], dar și prin întreaga sa concepție politică și ideologică. Procesul formației civilizației noastre moderne e văzut de el prin prizma rolului crucial al partidului

liberal şi, dacă este o personalitate care merită mai mult numele de făuritor al României moderne, aceasta este, după opinia lui, atît la 1848 cît şi la 1919 un Brătianu. Ataşamentul lui Lovinescu faţă de ideologia vechii fracţiuni liberale nu este desigur integral, dar este fără discuţie esenţial.

Dacă criticul adera la punctul de vedere al vechilor liberali nu înseamnă însă automat că respingea necesitatea industriei grele. Dimpotrivă el este cunoscut ca unul dintre partizanii cei mai convinşi ai revoluţiei economiei româneşti către formarea şi dezvoltarea unei industrii moderne.[242] Desolidarizarea lui se produce numai în ceea ce priveşte forma sub care acest obiectiv urma să se realizeze în condiţiile cunoscute ale deceniului al IV-lea : dictatura.

Aceasta lovea nu numai în convingerile sale ideologice cele mai scumpe, dar şi în însăşi situaţia sa materială, limitîndu-i posibilităţile de asigurare prin scris a existenţei şi punîndu-l la discreţia împrejurărilor. Desigur, departe de noi gîndul de a face aplicaţia simplistă şi vulgară a acestor realităţi asupra atitudinii sale politice şi ideologice. Dar ele constituie în mod incontestabil fundalul real de pe care s-a produs actul protestatar al criticului, într-o direcţie pe care va trebui s-o precizăm mai bine.

Situarea lui Lovinescu pe poziţiile burgheziei nu poate face obiectul niciunei controverse. În 1920, cînd Iorga lua apărarea greviştilor, criticul blama gestul istoricului şi-l acuza de iresponsabilitate şi inconştienţă, întrucît ar fi alimentat pericolul unei revoluţii sociale.[243] „Democraţia biletului de zece bani" a „băieţilor din mahalale"[244] îi stîrnea o adevărată oroare aristocratică, iar tendinţele „bolşevizante" ale tinerei generaţii îl neliniştea.[245] Teama de dictatură îl face în *Istoria civilizaţiei...* să respingă comunismul cu toate că recunoaşte în el „cel puţin teoretic, un principiu de viitor dacă nu chiar de progres"[246]. Spiritul veacului nostru i se părea că se manifestă în mod exclusiv „prin formula democraţiei burgheze"[247].

De aici trebuie pornit în aprecierea lui Lovinescu. El n-a fost decît un democrat liberal burghez, nici mai mult, dar nici mai puţin, reprezentînd cu consecvenţă cele mai bune tradiţii ale acestei atitudini, cu limitele şi meritele ei, şi depăşindu-şi în unele privinţe nu numai clasa, dar chiar şi pătura din care provenea. Această depăşire nu este însă efectuată în direcţia unei apropieri de tendinţele radicale şi revoluţionare, ci numai prin menţinerea pe vechile poziţii ale liberalismului burghez într-un moment în care evoluţia politică îl contrazicea violent. Numai în asemenea împrejurări Lovi-

nescu s-a manifestat ca un factor de democrație și progres, ale cărui acte au avut o semnificație net antifascistă.

Refuzul anarhiei sociale, al spiritului de agresiune în viața publică este atît de structural la el încît, la un moment dat, împreună de altfel și cu alți intelectuali ai vremii, crede că poate descoperi chiar în dictatura carlistă un mijloc de salvare a țării, a ordinii ei interne și a securității externe și, mai mult, un mijloc de garantare a drepturilor cetățenești. În articolul, puțin cunoscut, la care ne referim, regele îi apare criticului ca un fel „de arbitru și de regulator al prefacerilor impuse de epocă" [248]. Iluzia era desigur mare pentru un adversar al dictaturii, cu atît mai mare cu cît „ordinea" lui Carol nu îndreptățea nici o speranță. Cu toată ofensiva sa antilegionară, noul regim instaurat prin lovitură de stat corespundea perfect din punct de vedere politic tuturor obiectivelor urmărite de fascism. De aceea campania împotriva Gărzii de fier n-a îmbrăcat niciodată un aspect politico-ideologic, singurul cu adevărat zdrobitor, și s-a limitat la măsuri polițienești care, prin violența lor, au transformat niște criminali de drept comun în „martiri". Departe de a da lovitura de moarte mișcării legionare, dictatura regală i-a deschis și mai mult drumul spre putere. [249] Iată ce n-a putut să vadă Lovinescu.

Buna sa credință nu poate fi pusă însă în discuție. Aversiunea lui față de extrema dreaptă, față de tendințele totalitare și față de pregătirea războiului este exprimată în cuvinte care nu lasă loc nici unei îndoieli în privința umanismului de care este animată. Blamînd de pildă persecuția nazistă împotriva evreilor [250], sau, în același context, atitudinea „extremismului hitlerist" față de H. Heine la 80 de ani de la moarte, Lovinescu se ridică vehement împotriva amestecului de criterii în judecata literară, îndoindu-se totuși la un moment dat de eficacitatea poziției estetice : „înseamnă că acel *homo aestheticus,* despre care au scris unii și la care am visat cu toții, nu e decît o realitate izolată, de nici o eficacitate socială. Omul estetic stă în bibliotecă, în timp ce pe uliță și în piața publică, se desfășoară pasiunile primare și instinctele de distrugere" [251]. Dar criticul nu trage de aici concluzia la care ne-am putea aștepta și rămîne să apere mai departe principiul estetic în care vede singura garanție împotriva imixtiunii în artă a tendințelor dăunătoare. Chiar încurajînd lupta artiștilor împotriva primejdiei unui nou război a cărui perspectivă îl oripilează pur și simplu [252], Lovinescu disociază fapta lor de cetățeni, nobilă și obligatorie altminteri, de

preocuparea artistică ce trebuie să rămînă în afara agitaţiilor politice.[253]

Evident e aici o consecvenţă teoretică de la care nu înţelege să abdice nici pentru scopurile cele mai generoase. Rămîne totuşi important rolul obiectiv pe care atitudinea sa l-a avut în deceniul al IV-lea. Prin abaterea artei din drumul tendinţelor fascizante şi al tuturor agitaţiilor de orientare mistică şi naţionalistă, prin incitarea artiştilor la atitudine, fie şi numai ca cetăţeni, şi prin chemarea adresată criticilor de a trece la acţiune combativă în numele primatului estetic, Lovinescu a contribuit la rezistenţa antifascistă. Că forma opoziţiei sale este incomparabil mai puţin eficientă decît aceea reprezentată de lupta cu arma în mînă, nu mai trebuie spus ; se înţelege de la sine. Dar meritul acţiunii lovinesciene nu trebuie raportat la ceea ce o depăşeşte, ci la ceea ce ea însăşi a depăşit. Confruntat cu atitudinea de expectativă prudentă sau de acceptare tacită a altor intelectuali, pentru a nu mai pomeni pe cei ce au trădat deschis cauza democraţiei şi umanismului, gestul lui Lovinescu apare în adevărata sa lumină.

Un singur exemplu : cînd *Istoria literaturii române...* a lui G. Călinescu devine ţinta celor mai furibunde atacuri din partea presei de dreapta, criticul, cu toate că are motive temeinice de a-şi exprima rezerve faţă de monumentala lucrare, înfierează limpede mobilurile din afara artei ale întregii polemici şi aşează discuţia pe adevăratele sale baze : critice şi estetice.[254] Pentru cine cunoaşte implicaţiile campaniei anticălinesciene, acest act de obiectivitate nu e lipsit de semnificaţie.

Ce este deci, pentru a încheia, Lovinescu ? Este un reprezentant al vechii burghezii româneşti brătieniste, legat de ea prin formaţia şi credinţele sale ideologice şi politice şi mai puţin prin interese economice directe, datorită condiţiei sale de intelectual, şi este în fine un teoretician al liberalismului democrat şi al umanismului burghez, cu limitele inerente acestor atitudini, dar şi cu merite certe, care, prin caracterul curajos şi demn al unei conştiinţe autentice, devin în condiţiile deceniului al IV-lea cu adevărat remarcabile. Critica parlamentarismului pe care el o formulează încă din 1916 nu înseamnă repudierea lui, ci numai constatarea unei insuficienţe trecătoare : „Prevedem, firește, timpuri mai bune“[255].

Dar meritul cel mai mare al lui Lovinescu este fără îndoială consecvenţa cu care şi-a apărat convingerile pînă la capăt, necedînd acţiunilor de intimidare morală şi rămînînd mai departe ceea ce fusese tot timpul : un exemplu de responsabilitate, firește în ca-

drele stabilite ale unei atitudini ideologice pe care ritmul istoriei o depășise deja.

b. I se reproșează lui Lovinescu, în legătură cu primatul esteticului, o anumită incitație la apolitism și la îndepărtarea de viață, dar lucrurile sînt cam aproximativ înțelese și la adăpostul confuziilor se perpetuează eroarea. Într-adevăr, criticul nu s-a preocupat niciodată, cu excepția campaniei naționale din preajma și din timpul primului război, de stimularea interesului scriitorilor pentru realitatea socială și politică și, cu atît mai puțin, pentru abordarea ei critică și protestatară. Lovinescu n-a formulat ideea realismului în felul în care au făcut-o criticii de la *Viața românească* în frunte cu G. Ibrăileanu.

Dar dacă toate acestea sînt exacte, nu înseamnă deloc și că el a respins preocuparea realistă, rupînd sau dorind să rupă literatura de viață. Estetismul i-a fost străin întotdeauna, cum am arătat de atîtea ori. Ceea ce a repudiat criticul cu consecvență a fost superficialitatea imaginilor artistice confecționate. În concepția lui „arta nu este copia vieții, ci retrăirea și elaborarea ei într-o viziune nouă, într-o interpretare personală a datelor prime ale realității" [256]. Să recunoaștem că acest refuz al realismului fotografic este foarte modern.

Pe Lovinescu nu-l deranja așadar prezența elementelor realității în artă, dimpotrivă, e sigur că nici nu și-ar fi imaginat că ele pot lipsi, ci pur și simplu absența talentului, adică tocmai a puterii de sinteză a acestor elemente. Scriind în tinerețe despre poezia lui Goga, atîta de pătrunsă de clocotul realității naționale și sociale a poporului român din Transilvania, criticul sublinia patriotismul ca „prima și cea mai însemnată coardă" a lirei poetului și exprima chiar reproșul că acesta nu folosește mai curajos „forma directă și activă de răzvrătire a celor obidiți" [257].

Cînd Goga formula însă principiul unei arte luptătoare, Lovinescu nu mai era de acord și-l sfătuia să renunțe la teorii, lăsîndu-le pe seama criticii. [258] Suspect i s-a părut cu orice ocazie tendenționismul, înțeles ca un mod de a impieta asupra impersonalității creației. S-a văzut deja că el dădea acestei noțiuni un sens cu totul peiorativ și subiectivist, pe care Gherea l-a denumit printr-un termen mai potrivit : tezism. Diferențierea, foarte importantă din punct de vedere teoretic, nu l-a reținut pe Lovinescu, probabil deoarece o considera un procedeu mascat de a menține ideea de

teză. O dovadă e faptul că, nici cînd Ibrăileanu nuanțează problema vorbind de atitudinea intrinsecă oricărei opere de artă, preopinentul său nu se declară de acord, pentru același motiv : vede în toată discuția o simplă variație terminologică și nu un progres al ideii spre clarificare și definire precisă.

Rezultă oare de aici că Lovinescu ignora tendința sau atitudinea operei ca formă absolut obiectivă de manifestare a aderenței sale la viața socială și politică ? Această concluzie ar fi profund eronată. Nu o dată criticul a mărturisit limpede : „În orice operă de artă se ascunde, involuntar, și o atitudine față de viața socială. În genere infuză și îndărătul creațiunii relativ obiective, ea pășește uneori în primul plan, răspicat, voluntar ; opera devine reflexul literar al unei conștiințe critice. Sub această formă directă, atitudinea scriitorului e mai ușor de precizat“ [259]. Tocmai în acest punct în care tendința obiectivă se transformă dintr-un dat al operei în reflexul unei conștiințe critice intervine dezacordul lui Lovinescu și dacă înțelegem lucrurile fără prejudecăți simplificatoare nu putem să nu-i dăm dreptate. Niciun estetician marxist demn de acest nume n-a afirmat că intervenția lucidă a artistului în fenomenul creației și exprimarea directă a unei opinii care să nu rezulte în mod firesc din însăși dialectica operei ar fi în folosul valorii artistice și implicit sociale a acelei opere. Tocmai dimpotrivă, estetica marxistă subliniază importanța realismului de substanță care să ducă în mod natural la evidențierea unei tendințe, dar nu pe linia voinței subiective a artistului, ci în concordanță cu sensul de dezvoltare a vieții.

S-a întîmplat desigur uneori ca mesajul unei cărți să contrarieze credințele lui Lovinescu, dar aceasta nu l-a împiedicat să recunoască valoarea estetică dacă ea există. Prefațînd traducerea românească a romanului lui Malraux *La condition humaine*, scria : „Asupra tendințelor politice ale cărții, aș avea negreșit, obiecțiuni de făcut ; trebuie să recunosc însă că expresia lor artistică e cu mult prea puternică pentru a nu le domina, cu acea superioritate pe care o are întotdeauna arta asupra ideologiei“ [260].

Ce dovedește în fond această recunoaștere ? Criticul nu a avut niciodată păreri preconcepute nici cu privire la sursele de inspirație ale artei, materialul fiind indiferent din punct de vedere estetic, nici cu privire la mesajul ideologic, politic, social, sau moral al unei opere dacă acesta se susține prin talent.

Cu alte cuvinte, în concepția lui Lovinescu, talentul scuză orice și salvează totul, ridicînd elementele extraestetice la condiția

artei şi purificîndu-le astfel de ceea ce ar putea coborî contemplaţia la nivelul satisfacerii unor interese practice imediate. Este marea taină a artei de a putea deturna tot ce vine în contact cu ea de la scopurile cotidiene mai mult sau mai puţin trecătoare la idealurile dezinteresate ale ficţiunii pure. Cum ar spune Călinescu, ieşind din eveniment, arta se înalţă la universalitate, sau, altfel spus, ieşind din istorie arta se înalţă la Istorie. Explicaţia acestei metamorfoze ciudate este fenomenul de transfigurare care se petrece datorită obiectivităţii, impersonalităţii sau uitării de sine a creatorului în actul creaţiei.

Cînd, de exemplu, într-o poezie erotică cineva vorbeşte despre propriile sale întîmplări în ceea ce au ele mai intim, fără atenţia la generalitatea umană a experienţei sale, transcenderea estetică nu se produce şi rezultatul nu interesează, întrucît arta nu este într-adevăr o problemă de formă, altfel aspectele interioare nu ne-ar reţine, ci o problemă de realizare a emoţiei impersonale. Aceasta îi asigură universalitatea şi interesul estetic.

La obiecţia că în afara expresiei nu se poate vorbi de artă se răspunde uşor că expresia fără semnificaţii nu există. Marele şi poate unicul secret al artei este sinteza elementelor. Dacă această sinteză sau, cum zice Lovinescu, combustiune s-a făcut, restul nu interesează ; elementele se înnobilează în unitatea operei care trăieşte prin sine o viaţă proprie şi totodată universală.

Exprimînd prin urmare indiferenţa sa pentru tot ceea ce este extraestetic, criticul nu-i neagă însemnătatea, ci o circumscrie în cadrul ce i se cuvine. Arta poate fi, şi chiar trebuie să fie, realistă, poate fi şi critică, poate fi oricum, numai să fie artă, adică sinteză a vieţii prin trăire adîncă şi impersonală. Fiind artă, importanţa ei socială e cu atît mai mare cu cît e mai mare valoarea de artă. Fiind artă, ea slujeşte infinit vieţii din care izvorăşte şi exprimă inevitabil adevărurile sale. Cînd impietează asupra lor prin tendinţe antisociale, arta se neutralizează în primul rînd din punct de vedere estetic, întrucît distruge fenomenul combustiunii obiective care a produs-o. Pericolul unei arte antisociale nu există decît în cazul lipsei de educaţie estetică, deficienţă din păcate în adevăr răspîndită şi pentru care şcoala poartă răspunderea ei. Altfel, antisocială, arta nu mai e artă. Modul ei de a servi societatea în drumul spre progres e pur şi simplu existenţa estetică, existenţă care înnobilează umanitatea din noi.

Evident, indiferentismul artei faţă de problemele sociale şi politice ale timpului nu ni-l mai putem însuşi astăzi, oricît recu-

noaştem că acestea din urmă nu-şi dobîndesc interesul în artă decît prin satisfacerea condiţiei estetice. Dar orientarea artistului către dezbaterile majore ale contemporaneităţii nu este mai puţin importantă şi ea e de natură a spori în proporţii impresionante forţa de influenţare socială a creaţiei artistice.

Iată un lucru la care Lovinescu n-a vrut sau nu s-a putut gîndi, motiv pentru care lupta lui a suferit în mod iremediabil de o unilateralitate şi de o insuficienţă pe care astăzi le putem înţelege, dar nu le mai putem accepta. Privită însă în contextul ei concret-istoric, lupta criticului nu trebuie minimalizată. Sensul ei progresist ne apare limpede şi categoric.

c. Pînă la a afirma noi astăzi caracterul democratic şi antifascist al acţiunii lui Lovinescu, au făcut-o contemporanii de pe cele mai variate poziţii. De la ameninţările legionarilor pentru colaborarea la publicaţii de orientare progresistă pînă la adeziunea entuziastă a Cercului literar din Sibiu întîlnim cea mai bogată gamă de atitudini, diverse ca tendinţă politică, dar unanime în a recunoaşte explicit sau implicit meritele criticului în lupta împotriva obscurantismului fascist şi pentru apărarea raţionalismului şi democraţiei.

Campania desfăşurată de Iorga în *Cuget clar* şi de N. Georgescu-Cocoş în *Neamul românesc* se revendică în general de la idealurile unui puritanism moral care disprețuieşte sau, mai exact, ignoră pur şi simplu criteriul estetic. Ea nu ezită să se folosească uneori de implicaţii politice pentru a proba mai bine, chipurile, inoportunitatea poziţiei lovinesciene. Împotriva apelului acesteia la amintirea lui Maiorescu, Iorga chema în sprijin „spiritul mistic" al societăţii contemporane [261] fără să ştie însă că tocmai acest spirit îi va fi fatal. Prin ideile sale tot mai pronunţat antifasciste, marele istoric ar fi trebuit să fie alături de critic în ofensiva împotriva misticismului, dar prin întreaga sa ideologie şi printr-o mare aversiune personală animată mereu de intenţii vindicative el n-a putut-o, din păcate, face.

Incompatibilitatea de principii devine absolută cînd e vorba de extrema dreaptă. Insultele lui N. Roşu [262] găsesc ecourile cele mai favorabile în paginile *Gîndirii* unde Nichifor Crainic laudă articolul acestuia, culmea !, tocmai pentru „spiritul de obiectivitate, care e dominant" [263].

Cînd ziarele *Adevărul* şi *Dimineaţa* sînt suspendate de guvernul Goga-Cuza, foaia legionară *Porunca vremii* publică articolul *D. Lovinescu şomează...* din care citäm : „Înhămat de jidani, omul acesta a aruncat zilnic, ani de-a rîndul, cu noroi de cerneală în obrazul ţării. Sute de articole, scrise de mîna Lovinescului (usca-i-s-ar !) şi şoptite de Kahal, au ţintit destrămarea neamului românesc.

Pentru cîteva mii de lei, autorul atîtor volume de inepţii a batjocorit aspiraţiile noastre sub rînjetul sinistru al canaliilor din Sărindar" [264]. Iată, fără nici un comentariu, stilul de polemică ideologică al presei legionare !

Şi nu e singura mostră ce se poate cita. Valul violenţelor verbale, rudă bună cu cele fizice, a pătruns pînă şi în citadela maiorescianismului. Sub titlul *Suflete închiriate,* bătrîna revistă *Convorbiri literare* găsea de cuviinţă să încrimineze, sub pana lui I. E. Torouţiu, *Istoria literaturii române...* a lui G. Călinescu, autor care face parte dintre acele „suflete închiriate, ca şi cel al d-lui Eug. Lovinescu, precursorul acestui sistem de infiltraţii, sincronizatorul, care şi-a transformat căminul în cenaclu evreiesc pentru învăţătura preşcolarilor literaturii iudaice şi iudaizante" [265].

Într-un asemenea cor de invective şi acuzaţii fetide nu mai lipsea mult să se ajungă şi la ideea represaliilor. Comentînd răspunsul lui Lovinescu la ancheta despre istoria literară a lui G. Călinescu un condeier oarecare scria tot în *Convorbiri literare :* „În momentele de faţă, cînd soldaţii români cad pe cîmpurile de luptă, seceraţi de gloanţele iudeo-comuniştilor, nu este oare un act de înaltă trădare să scrii şi să lauzi, cocoţîndu-le mutrele, pe acei care ne-au supt atîţia ani de zile dispreţuindu-ne ?" [266]. Acuzat aşadar de înaltă trădare, Lovinescu era ameninţat nici mai mult nici mai puţin cu pedeapsa capitală, cum remarca el însuşi cu amărăciune în răspunsul la „Manifestul Cercului literar din Sibiu".

Veninoasa campanie antilovinesciană din aceşti ani, ani în care criticii „de formaţie fie estetizantă, fie liberalizantă" [267] erau concediaţi de la *Revista Fundaţiilor regale,* trădează din partea cercurilor de extremă dreaptă o înţelegere clară, fără cel mai mic echivoc, a primejdiei pe care o combăteau. Cum am putea caracteriza altfel semnificaţiile acestei campanii huliganice ?

Riposta extremiştilor de toate nuanţele era fără îndoială îndreptăţită şi nu putea surprinde. Cu totul neaşteptată, în cel mai bun sens al cuvîntului, deşi nu fără o logică foarte adîncă, a fost însă atitudinea *Vieţii româneşti,* însufleţită atîţia zeci de ani

de o neobosită adversitate față de Lovinescu, adversitate care nu dispare odată cu moartea lui Ibrăileanu, dar procedează la o importantă precizare. Explicîndu-și dorința unei oarecare îndulciri a polemicii contra criticului, revista lasă să se înțeleagă, dincolo de toate surdinele și retractările expresiei, o netăgăduită simpatie și admirație pentru acțiunea militantă a lui Lovinescu : „Pe noi ne jenează faptul că lovim în cusururi — de altfel perfect reale — ale d-lui Lovinescu. Căci de bine de rău, acest publicist susține azi, în politica culturală românească, aceleași idei de libertate și largă toleranță ca și noi. Nu zicem că este un aliat ; acest lucru în el însuși ne face să zîmbim ; dar avem interes ca deocamdată prestigiul, meritat sau uzurpat, al d-lui Lovinescu în opinia publică să persiste ; acest prestigiu ne e, momentan, politiceşte util" [268]. O asemenea recunoaștere valorează cu atît mai mult cu cît vine dintr-o asemenea sursă.

Sînt rînduri scrise în 1937. Dată fiind evoluția evenimentelor, avem toate motivele să credem că atitudinea *Vieții românești* nu s-a schimbat, ba dimpotrivă s-a accentuat în aceeași direcție. Apropierea vechilor adversari a fost oricum un fapt.

Cît privește acuma recunoașterile deschise ale meritelor democratice ale lui Lovinescu, ele sînt mult prea numeroase pentru ca să le putem măcar aminti pe toate. Spicuim de aceea numai cîteva din cele mai semnificative.

Referindu-se la spiritiul consecvent disociativ al criticului și la atitudinea lui de toleranță, I. Peltz scria în 1930 : Lovinescu „a fost singurul artist în viață, nud de prejudecăți, cavaler al gîndului liber exprimat, imun jalnicelor prejudecăți autohtone" [269]. O asemenea opinie nu numai că s-a menținut intactă cu trecerea timpului, dar s-a și accentuat. Cu prilejul sărbătoririi a 60 de ani de viață, oprindu-se la valoarea morală a omului, N. Carandino spunea : „.... dl. E. Lovinescu afirmă, în lumea valorilor de faptă, eterna dăinuire a culturii. Nu este dat oricui să ocupe acest loc de rezistențe ultime și de speranțe supreme. Dl. E. Lovinescu — acest Gandhi al culturii noastre contemporane — a devenit, în slujba ei, un luptător.

Sărbătorirea însăși l-a coborît din turnul de fildeș pentru a-l așeza în liniile cele mai amenințate ale duhului. Dl. E. Lovinescu nu are poate temperamentul necesar crîncenelor bătălii. Dar evenimentele n-au întrebat niciodată pe nimeni. Criticul liberal este ținut să răspundă, cu armele pe care le are la îndemînă, combătînd fără voie la intrarea templelor amenințate. Marele Preot ar fi pre-

ferat să oficieze. Dar paznicii de la uşă şi-au vîndut sulițele şi au fugit, lăsînd larg deschise porțile, spre neant" [270].

În ultimul an al vieții, scrisoarea Cercului literar din Sibiu îi dăruieşte lui Lovinescu desigur, definitiv, certitudinea că lupta lui n-a fost zadarnică. „Ultima generație postmaioresciană" raporta înaintaşului ei imediat: „Acest mesagiu vrem să Vă arate că există în tineret (fiindcă majoritatea dintre noi de abia acum intrăm în arena publică) un curent de ținută maioresciană, pentru care Domnia Voastră sunteți un adevărat model de generație" [271]. Era tocmai ceea ce-şi dorise criticul şi răspunzîndu-le putea să declare: „ochii mei s-ar închide bucuroşi peste aceste zori fericite" [272].

La nici două luni de la acest semnificativ schimb de mesaje care seamănă atît de mult cu un schimb de ştafetă, E. Lovinescu murea, prilej pentru discipoli de reafirmare a aderiunii la cauza marelui dispărut [273]. Începea posteritatea lui critică, coincizînd aproape cu intrarea țării într-o nouă zodie politică, aceea a luptei pentru construirea orînduirii socialiste.

În anii care au urmat lui 1944, acțiunea estetică a lui Lovinescu a fost apreciată în chipuri foarte diferite. Regretabilă sub toate aspectele, atitudinea criticii proletcultiste şi dogmatice a văzut în Lovinescu un fel de simbol al estetismului şi apoliticismului care, cu toată apropierea sa de materialism, ar fi eşuat în cele din urmă în braţele maiorescianismului, abdicînd de la lupta „în rîndurile apărătorilor progresului şi ai democrației" [274].

Aceste exagerări sînt depăşite azi, dar ele erau infirmate chiar în acei ani de mărturiile unor conştiințe lucide şi nu mai puțin angajate: „La răspîntia istorică însă, scria de exemplu Ion Călugăru în 1945, cînd în viața intelectuală a poporului nostru s-au despărțit scriitorii luptînd pentru umanism, pentru progres, de propagandiştii — e adevărat puțini, dar foarte activi — ai fascismului, Eugen Lovinescu a luat poziție împotriva misticismului Gărzii de fier, împotriva rasismului fascist, pentru libertatea de gîndire, pentru respectul valorilor umane" [275]. Chiar căderea lui la alegerile de la Academie din 1936 se datoreşte faptului că „scrisul său de o limpezime clasică, ținuta sa intelectuală, înțelegerea şi prietenia pe care o arătase scriitorilor tineri, polemicile lui cu Nichifor Crainic şi ceilalți corifei ai misticismului legionar, *reprezentau o poziție antifascistă*" [276] (s.n.).

Mărturii mai recente vin să confirme definitiv punctul de vedere al lui Ion Călugăru, punînd în lumină substanța profund po-

litică a atitudinii literare a criticului, „superba lui bătălie pentru libertatea spiritului și a artei amenințate, pentru salvarea *autonomiei esteticului*. Cu cîtă neînțelegere și rea credință, scria Sanda Movilă în *Lupta de clasă* din 1969, a fost răstălmăcită această curajoasă poziție și transformată într-un estetism antisocial și primejdios, fără să se țină seama de ținta atît de clară a poziției criticului, aceea de a demonstra și a convinge că, în ciuda oricăror greutăți, cu prețul sacrificiilor personale, criticul e dator să apere valorile literaturii atunci cînd sînt amenințate, să promoveze arta, ținînd seama de un singur criteriu, *valoarea*. Este aceasta o poziție antisocială, reacționară, așa cum s-a spus? Dar poziția consecventă față de efectele politicii fascizante și fasciste în planul vieții literare era oare poziția unui indiferent? Convingerile, ideile se cer măsurate după roade și nu după strîmte etaloane sau declarații gălăgioase“ [277].

Afirmații ca acestea exprimă fără îndoială un adevăr adeseori contestat în trecut, dar devenit azi mult mai limpede, cu atît mai limpede cu cît, după vorba lui Vl. Streinu, astăzi „victoria spiritului de la *Sburătorul* în cultura noastră este evidentă“ [278].

Ceea ce păruse cîndva energumenilor un act de înaltă trădare față de patrie a devenit pentru noi azi o contribuție nobilă, oricît de limitată istoricește, la triumful idealurilor contemporane. În acest sens trebuie înțeleasă negreșit, printre altele, actualitatea lui E. Lovinescu.

BCUIASI/CENTRAL

VI. PERSPECTIVE

1. PORTRET INTERIOR CU TENDINȚE DIVERGENTE. 2. CLASICISM ȘI SPIRIT MODERN. 3. DEZLEGAREA ANTINOMIILOR. 4. E. LOVINESCU — CAP TEORETIC? 5. SEMNIFICAȚIA LUI E. LOVINESCU, AZI

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. PORTRET INTERIOR CU TENDINȚE DIVERGENTE

Încercînd a explica unitatea unei opere și a-i descoperi izvorul ne îndreptăm adesea către om. Dar acesta se dovedește a fi, de cele mai multe ori, o ficțiune dedusă din opera însăși. Pe de altă parte, după cum opina chiar Lovinescu, „problema reversibilității operei literare asupra scriitorului, deși dă adesea prețioase indicații de caracter psihologic, este însă gingașă și cu rezultate nesigure. Faptul de a avea anumite viziuni artistice nu constituie totdeauna probe irefutabile pentru natura psihologiei scriitorului" [1]. Motivul, pentru a urmări mai departe argumentația criticului, ar fi existența în fiecare individ dincolo de omul real a unuia ideal, printr-un fenomen de bovarism intelectual: „Omul nu e, prin urmare, numai temperamental, după cum nu e numai bovaric, ci mult mai complex; peste temperament, el are numai posibilitatea, ieșită din împrejurări obscure, a transcenderii, a determinării după principii" [2]. Credința că „avem ideile temperamentului nostru" [3] este deci cel puțin incompletă.

Raporturile pe care le țes criticii între operă și autor fie în sensul unei suprapuneri perfecte, fie în sensul unei contraziceri flagrante în cazul creațiilor compensatorii sînt de asemenea produsul unei viziuni unilaterale. În realitate, „cele mai adese între operă și om există și puncte de interferență dar și soluții de continuitate, cu atît mai numeroase cu cît nu e vorba de o operă exclusiv artistică ci de o operă ideologică", întrucît, adaugă Lovinescu, „este una din demnitățile inteligenței de a se putea desprinde de materie, de a specula peste instincte și interese, creîndu-și o ideologie, nu din simplul simț bovaric al complementului sufletesc, ci

din libera determinare a intelectului, copac înălțat drept în văzduhul învins" [4].

Cum pe noi ne interesează tocmai nexul germinativ și explicativ al ideologiei lovinesciene, rezultă așadar că singura modalitate promițătoare este îndreptarea spre punctele de tensiune, spre conflictele interioare, văzute apoi în fine din perspectiva soluțiilor existente în sinteza personalității. Raportarea la om e oricum utilă pentru că acesta constituie, dacă nu mai mult, cel puțin punctul de referință al operei, în sensul că orice creație spirituală își afirmă sau își neagă creatorul.

Interesul pentru contradicțiile interioare este în cazul lui Lovinescu mai mult decît o ipostază metodologică în studiul relațiilor dintre operă și autor. El este o expresie foarte naturală a însuși universului psihologic al personalității. De aici lipsa în fond a unei presupuse dizarmonii între critic și opera lui. Cu alte cuvinte, antinomiile sînt în însăși structura și dialectica omului, pentru care creația spirituală rămîne astfel mai departe o imagine foarte fidelă.

Opera lui Lovinescu s-a născut în mod evident din încercarea de a rezolva într-o sinteză proprie o serie de stări tensionale de care criticul s-a eliberat prin scris și prin acțiune. E ușor de constatat chiar la o analiză foarte sumară că în personalitatea lui și-au dat întîlnire o sumă de elemente contradictorii, organizate toate în perechea temperament și ideologie. Temperamentul tradiționalist, consolidat și printr-o cultură clasică foarte riguroasă, s-a văzut contrariat printr-o ideologie modernă și „revoluționară". Rod al unei proiecții bovarice, după însăși mărturisirea criticului [5], ideologia a fost ferită de excese prin frîna temperamentului. Soluția multora din conflictele generate de ambivalența personalității trebuie căutată într-un compromis elegant și superior care respinge deopotrivă extremele, suspectîndu-le de unilateralitate. Spiritul conciliant al lui Lovinescu este poate cheia secretului, cheia cu care putem accede la o înțelegere dacă nu exactă, cel puțin verosimilă, a ideologiei literare a criticului. El pare să fi prezidat în orice caz drumul mai mult sau mai puțin sinuos pe care Lovinescu l-a parcurs de-a lungul vieții sale spirituale printre atîtea Scylle și Carybde. S-ar zice chiar că el a căutat întotdeauna firele ascunse care leagă între ele pînă și cele mai opuse atitudini. Această optică are la bază desigur un triumf al lucidității și o mare aversiune pentru gesturile mistificatoare.

Trăsături prin excelență moderne, acestea intră într-un aliaj cu totul inedit cu clasicismul structural al personalității criticului. Pe planul acesta al respingerii extremelor contradictorii și al alegerii cu seninătate și echilibru a punctului de vedere al sintezei se întîlnesc așadar cele două genii protectoare ale lui Lovinescu: geniul clasic și cel modern.

Unitatea operei sale este deci foarte departe de a fi una statică și comodă; ea este mai degrabă o cucerire mereu provizorie în evoluția dialectică a antinomiilor. Criticul se strecoară printre concepte cu grija de a nu fi acaparat și de a nu-și pierde libertatea. Toate ideile sale sînt așa fel constituite încît lasă porți deschise spre toate punctele cardinale. Disponibilitatea aceasta îl ferește de sistemul absolutist, de închistare, de oprire din drum, adică din curgerea vitală.

Lecția lui Lovinescu se dovedește astfel o lecție de veșnică tinerețe spirituală. Și totuși puțini dintre criticii noștri au atins în cariera lor o configurație ideologică mai precisă decît el. Noțiuni ca impresionism, sincronism, diferențiere, relativism, modernism etc., rămîn legate pentru totdeauna de numele său. Cercetate mai îndeaproape, ele își trădează însă o surprinzătoare insuficiență semantică. Nici una nu acoperă cu exactitate gîndul lui Lovinescu, exprimînd fie mai mult, fie mai puțin decît trebuie. La o privire atentă toate se dovedesc a fi noțiuni ale bunului simț. Întreaga ideologie a criticului se constituie astfel în jurul unor evidențe, fiind de fapt o încercare, strălucită de altfel, de a redemonstra pentru noi ceea ce pentru alții devenise limpede de mult, de a redemonstra evidențele. Omul care a disprețuit mereu lipsa simțului comun și lipsa de constrîngere în fața evidenței [6], plîngîndu-se de ele ca de adevărate plăgi ale culturii noastre, a fost în realitate un redescoperitor al esențelor elementare, un Euclid al criticii românești. El n-a avut niciodată misticismul fanatic de a se abandona unei credințe și de a vedea astfel lucrurile pe jumătate, cu acel *partipris* al afirmărilor totalitare. [7] Opera lui este fără îndoială o probă de mare inteligență și rafinament intelectual, dar, mai presus de toate, este o victorie a înțelepciunii umane.

Nu e potrivit astfel să căutăm în ideologia criticului descoperiri răsunătoare și o originalitate de sistem care să-i asigure trecerea în rîndurile esteticienilor, ci numai o demonstrație nuanțată și convingătoare a adevărurilor de totdeauna. Fără sentimentul vreunui sacrificiu, de care s-a vorbit în legătură cu Maiorescu, ci dimpotrivă cu acel al propriei împliniri, Lovinescu s-a dăruit,

pentru că aceasta îi era vocația, încercării de a înlesni literaturii române o evoluție ferită de prejudecăți.

Alături de elementaritatea sa modernă era nevoie desigur și de construcții cutezătoare ale spiritului. Nu ne putem menține mereu în vecinătatea Mumelor. Spirite ca Mihail Dragomirescu sau Lucian Blaga reprezintă tocmai tendința explorării altor universuri. Oricît de departe au ajuns sau vor ajunge însă asemenea zboruri în necunoscut, asemenea prospecțiuni care creează noi imagini ale adevărului, ele se vor întoarce întotdeauna la solul de pe care s-au desprins. Baza de lansare le-a fost asigurată de Lovinescu. Într-un fel el este, după Maiorescu, primul abecedar critic modern de la care, vrem — nu vrem, pornim și azi și vom porni oricînd.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

2. CLASICISM ŞI SPIRIT MODERN

A vorbi despre clasicismul lui Lovinescu comportă mai multe aspecte. Se impune mai întîi solida lui cultură greco-latină, sub semnul căreia a şi debutat prin două mici studii de specialitate pentru ca apoi să continue toată viaţa să se preocupe de literatura antichităţii ca profesor secundar, ca autor de manuale şi editor de texte clasice, ca traducător al cîtorva capodopere şi în fine ca original comentator al clasicismului raportat la gustul şi exigenţele actualităţii.

E apoi vorba de structura personalităţii criticului, ale cărei trăsături pledează în majoritate în favoarea unei tipologii echilibrate, sobre, aspirînd la stil şi la impersonalitate. Mărturia unui contemporan care l-a cunoscut în intimitate ni se pare în acest sens revelatorie : „Că Lovinescu era un clasic prin structură — un clasic grefat pe o sensibilitate de moldovean luminat — ne-o arată şi faptul că la baza personalităţii sale nu se afla elementul care constituie cheia tuturor personalităţilor de structură modernă : *nemulţumirea*. Lovinescu era mulţumit de sine însuşi. El refuza tot ceea ce l-ar fi putut tulbura sau clinti din viziunea sa de viaţă, limpede, latină şi, în fond, avea o mare aversiune pentru asimetriile moderne“ [8]. Observaţia porneşte desigur de la o realitate, deşi, pe de altă parte, nu-i mai puţin adevărat că revizuirile formale la care şi-a supus adesea opera constituie o dovadă a credinţei în perfectibilitate şi implicit a unei nemulţumiri latente.

Mai interesante sînt exemplele de atitudine clasică şi rezervată faţă de sensibilitatea modernă. Dan Petraşincu, pentru că din relatările sale citäm, arată astfel că Lovinescu nu „gusta“ pe Dosto-

ievski, nu înțelegea pe O'Neill și-l suspecta de artificialitate, iar despre Gib Mihăescu spunea : „După ce am terminat o carte de Gib Mihăescu, simt nevoia să respir, să mă eliberez de apăsarea obsesiei. Tot ce iese din domeniul logicului, nu mă interesează" [9].

Scrisul criticului confirmă asemenea impresii. Despre ultimii doi sînt elocvente în acest sens paginile din *Aqua forte* [10] și din *Istoria literaturii române contemporane* [11], iar cît privește pe Dostoievski avem o mărturie indirectă în pasiunea pentru Tolstoi, în care vedea pe „singurul care ne poate restitui pe Homerul antichității" [12]. Incontestabil, Lovinescu se simțea mai bine sub scutul Minervei decît în preajma lui Belfegor.

Era un mare reprezentant al spiritului latin. Dan Petrașincu avea dreptate să scrie : „E. Lovinescu era *un latris* cu rădăcinile în humanism" și să-l atașeze de acea parte de latinitate a culturii noastre care „tinde spre forme, spre claritate, spre progres, viziune științifică a lumii" etc. spre deosebire de „partea de autohtonism strict (de domeniul ancestralului)" care menține „romantismul «adîncimii», fabulația metaforică ; ea e ortodoxă, antiștiințifică, haotică, naturalistă fără morală, fanatică fără obiect real, antisocială și acritică" [13]. Dincolo de rigoarea oarecum schematică a acestei dihotomii, încadrarea lui Lovinescu este judicioasă.

Dar clasicismul nu înseamnă pentru critic o pasiune anacronică, un mod de a se opune actualității și în genere progresului și cu atît mai puțin înseamnă o profesie didactică. Punctul său de vedere vizează fondul de permanență al clasicismului în formele variabile sub raport istoric ale celor mai diverse formule estetice : „clasicismul nu e nici o noțiune gramaticală, cronologică, de istorie literară, sau de formulă estetică, ci o noțiune de perfecție și de echilibru în sînul oricărei formule" [14].

Altfel „acțiunea și realitatea lui se pot considera ca încheiate în epoca noastră", întrucît „evoluția artei moderne s-a făcut în sensul particularizării, a trecerii de la general la individual, de la tipic la caracteristic, de la unitate la pluralitate, adică, după normele oricărei evoluții, de la simplu la complex. Arta modernă nu mai studiază «omul», ideea platoniciană, principiul ce regizează exemplarele nenumărate sub care se manifestă, ci înseși aceste manifestări considerate tocmai în elementele lor diferențiale, adică «oameni» luați cu caractere specifice. Psihologia nu mai e colectivă, tipică sau redusă la o calitate dominantă, dînd accentul personalității, ci e pulverizată și uneori contradictorie și discontinuă ; omul clasic a devenit o oglindă prefăcută în cioburi" [15]. Lovinescu arată prin

urmare înțelegere față de fenomenul de destrămare a personajului, care avea să conducă ulterior la excesele „noului roman".

Ce trebuie reținut însă în primul rînd este descoperirea unei anumite compatibilități între spiritul clasic și omul modern pe linia aspirației spre formele perfecte și echilibrate (și nu e cazul a insista acum asupra faptului că, dincolo de convulsiunile artei contemporane, există totuși o nostalgie după desăvîrșire și liniște, pe care vremea le afirmă fie chiar și prin contrast sau negație). În această accepție, Lovinescu întrunește ambele condiții.

Relația dintre ele este foarte interesantă în interiorul personalității. După cum temperamentul îi moderează bovarismul ideologic, tot astfel spiritul clasic îl ferește de exagerările avangardiste. Iar modernitatea criticului nu se rezumă la declarații de principiu care pot fi, la urma urmelor, rodul unei observații obiective și exacte asupra procesului de dezvoltare a artei. Atitudinea consecvent demistificatoare și ironia lucidă îi conferă dimensiunea de adîncime și de structură, acel realism limpede și la obiect al omului modern, care caracterizează în fond toate inițiativele științifice ale timpului nostru. În acest înțeles, vechiul antiromantic care a fost Lovinescu în tinerețe și chiar mai tîrziu, el care chema mereu la pozitivarea criticii, devine primul reprezentant al atitudinii științifice moderne din istoria criticii noastre literare.

Dualismul personalității lui se exprimă de altfel chiar în preferințele sale clasice: Horațiu și Tacit. „Clasic, în accepția estetică a cuvîntului, spunea odată Pompiliu Constantinescu, nu ni se pare a fi decît satiricul și echilibratul în sensibilitate Horațiu, observator lucid al naturii umane și de o polimetrie rafinată, în varietatea și ingeniozitatea ei. Prin viziunea omului, prin nervozitatea expresiei, prin formele ei eliptice, prin accepțiunile individuale ale lexicului, Tacit rupe definitiv cu clasicismul; între antici el este un modern, un anunțător de noi forme" [16]. Caracterizările nu diferă prea mult de ale lui Lovinescu însuși, dar nu aceasta importă.

Important este a constata că între acești doi poli de sensibilitate se mișcă și sensibilitatea criticului. Opțiunile sale devin astfel profund semnificative, punînd în lumină mecanismele secrete ale atitudinilor și ideologiei sale. Lovinescu este un spirit clasic discriminatoriu, respingînd ceea ce i se pare desuet și păstrînd ceea ce i se pare esențial. Clasicismul este pentru el o stare de spirit, o formă de viață, care nu contravine cu nimic exigențelor lumii moderne, întrucît e despovărat de tot ce înseamnă rutină și închis-

tare. El reprezintă în sufletul criticului aspirația spre normalitate și disprețul formelor extravagante. Superioritatea artei clasice stă, de altfel, tocmai în această calitate care-i asigură o permanentă vitalitate : „Plecat de la un artist normal clasicismul se adresează oamenilor normali și are perspectiva duratei pentru că oamenii normali vor exista întotdeauna, în timp ce, pornind de la un dezechilibru, celelalte formule artistice participă mai mult la fenomenele de psihoză trecătoare ; trezesc entuziasmul sau indiferența după starea momentană a spiritului public" [17].

Cum se poate ușor observa, lui Lovinescu îi lipsește din psihologia omului modern sentimentul de criză. El este o structură raționalistă care, fără să ignore angoasa morții și pesimismul zădărniciei universale, le domină prin voință și mai ales le depășește prin creație. Ca și Maiorescu, el are „optimismul voluntar al oamenilor superiori, clădit pe fundament de pesimism, nu optimismul nătîngilor ce se încordează spre bunurile aparente ale vieții, ci optimismul omului speculativ ce a dat la o parte vălul Maei, simțind insondabilul tragic al destinului omenesc. Nu e om superior fără această viziune pesimistă ; dar nu e om mare și folositor, care să nu se reculeagă la timp din amețeala vidului, pentru a-și afirma voința de a fi și de a dura în fața neantului și caducității universale" [18].

Lovinescu este așadar modern în primul rînd conservînd fondul etern al clasicismului și în al doilea rînd modelîndu-l constructiv și independent pe măsura nevoilor actualității. Dacă se poate admite formula unui clasicism modern, atunci aceasta este formula personalității lui așa cum rezultă ea din contribuția cu care a îmbogățit istoria spiritului critic românesc.

3. DEZLEGAREA ANTINOMIILOR

Soluțiile propuse de Lovinescu antinomiilor criticii sale, care aparțin de altfel criticii literare în general, reflectă același spirit critic superior conciliant, disprețuitor al extremelor, clasic-echilibrat și modern-lucid. Am urmărit drumul pe care îl parcurge el între impresionism și dogmatism, sincronism și diferențiere, relativism și permanență a valorii și estetism și militantism.

Criticul acordă astfel întîietate impresiei fără a respinge raționalizarea ei, ci, dimpotrivă, solicitînd-o ca foarte necesară. Pentru a salva impresionismul de acuzațiile întemeiate ce i se aduc, îi dă o accepție, nouă, aceea de metodă critică indiferentă din punct de vedere ideologic. Același lucru îl face însă și cu dogmatismul, care se transformă și el la Lovinescu în altceva decît se înțelege îndeobște prin acest termen și anume într-un mod de exprimare fermă a autorității critice și un principiu de etică profesională care impune obiectivitatea aprecierilor. Critica devine astfel un sacerdoțiu, o formă de existență nu numai spirituală, pentru care Lovinescu însuși a fost un strălucit exemplu.

Între sincronism și diferențiere, s-ar spune că, în ultimă instanță, Lovinescu le alege pe amîndouă, întrucît orice operă de artă și în genere orice produs spiritual e și determinat și personal. Originalitatea nu se realizează însă foarte adesea decît sub forma adaptării la rasă și la specificul individual a unor sugestii sau influențe străine, invenția fiind mult mai rară și avînd chiar caracter de excepție. Teoria lui Lovinescu poate explica foarte bine o mișcare literară, dar mai puțin miracolul capodoperelor. De aceea, după ce, din motive de conjunctură literară, subliniase importanța interdepen-

denței culturilor și în consecință a imitațiilor, el simte nevoia de a deplasa accentul pe factorul de diferențiere. Ceea ce s-ar putea adăuga e că există desigur grade sau trepte de diferențiere și că ele sînt în raport direct proporțional cu valoarea estetică, aceasta fiind altceva decît diferențierea însăși. Calificația estetică o aduce bineînțeles talentul, dar nu e posibilă operă mare fără un grad înalt de originalitate.

Relațiile dintre diferențiere și valoare nu sînt întotdeauna clare la Lovinescu, uneori acestea din urmă confundîndu-se, alteori fiindu-și indiferente. Criticul nu lămurește deci mecanismul valorii și desigur aceasta nici nu a stat în intenția lui.

El se ocupă în schimb de regimul istoric al valorilor literare și artistice pentru a adera, aparent fără rezerve, la punctul de vedere relativist. Ar fi singura dată cînd Lovinescu optează unilateral. Dar iată că realitatea îi impune o reconsiderare a concepției și criticul deschide o breșă în viziunea sa relativistă pentru cazul valorilor supreme, apte nu numai să dăinuiască perpetuu, dar și să reîntinerească prin interpretări infinit variabile. Nici nu trebuia mai mult pentru a ne apropia de adevăr, întrucît nimeni nu concepe evident durabilitatea artei în afara valorii estetice. Problema ar fi fost de a demonstra caducitatea și în asemenea cazuri, lucru extrem de dificil, dacă nu imposibil, cel puțin atîta timp cît nu judecăm sub specia destinului universal al lumii, ci în limitele mult mai modeste ale istoriei umanității. În afara ei nu avem ce face desigur nici măcar cu eternitatea unor capodopere, Lovinescu privește astfel încă o dată realitatea prin prisma mișcărilor literare, deschizînd de cîte ori e necesar o excepție pentru valorile de primă mărime.

Asemenea constatări ne pot duce la concluzia că sincronismul și relativismul sînt, pînă la un punct, mai mult niște concepte de sociologie literară decît de estetică și concluzia pare cu atît mai îndreptățită cu cît ne gîndim la împrejurările din care ele s-au născut și la necesitățile pe care le-au satisfăcut. Autorul însuși a recunoscut că în *Istoria literaturii române contemporane,* unde sincronismul și relativismul sînt utilizate pe larg, nu a făcut altceva decît să aplice la domeniul literar tezele sale sociologice din cealaltă *Istorie...,* consacrată formației civilizației noastre moderne. Cu eficacitate redusă așadar în ceea ce privește personalitățile excepționale și înțelegerea valorii estetice a operei lor, cele două concepții i-au permis totuși lui Lovinescu să facă din istoria sa literară nu o antologie de micromonografii, ci o operă de veritabilă sinteză care

a izbutit să surprindă ceva din mișcarea evolutivă a literaturii naționale ca fenomen global, parte integrantă a culturii spirituale a poporului român. Dacă Iorga studiază istoria literară prin concentrarea discuției în jurul acelor focare de agitație creatoare care au fost publicațiile, Lovinescu procedează, după părerea noastră, în mod superior sub aspect teoretic, făcînd din sincronism și relativism adevăratele puncte de coagulare ale sintezei sale.

O viitoare istorie literară nu poate de aceea să nu țină cont de contribuția celor doi înaintași ; caracterul de sinteză organică nu se poate realiza altfel decît prin organizarea materialului pe anumite linii de forță, fie materiale, ca revistele în cazul lui Iorga, fie ideologice, ca principiile lui Lovinescu. Nu atît ceea ce ne propun concret cei doi mari istorici literari este important și folositor, cît mai ales modelul metodologic pe care ni-l oferă. În loc de reviste sau alături de ele, se pot firește descoperi și alte centre de închegare a mișcărilor literare, în loc de sincronism și relativism avem astăzi alte concepte de ideologie literară. Metoda însă poate fi utilă și azi pentru a evita transformarea unei istorii literare într-o simplă suită de studii monografice, în care scriitorii se contemplă reciproc ca niște necunoscuți, din izolarea lor superbă.

În sfîrșit, primatul esteticului este de departe principiul cu cele mai numeroase implicații. În alternativa pe care criticul trebuia să o rezolve și aici, între estetism și determinism, soluția evită o asemenea confruntare, părîndu-i-se neconcludentă. Într-adevăr, ideea lui Lovinescu nu concepe un frumos autonom în sensul negării aderențelor lui cu celelalte valori. Conexiunea e, dimpotrivă, recunoscută, dar și afirmată cu toată tăria, ca un izvor de viață al esteticului. Principiul estetic, în concepția criticului, recomandă numai eliminarea oricăror confuzii în judecata de valoare între estetic și elementele contigui dar eterogene, învățătură elementară și, cu toate acestea, de atîtea ori încălcată. Valorile trăiesc în artă ca și în orice act de cultură într-o simbioză inevitabilă, dar ele se organizează aici din perspectiva esteticului, fără a cărui prezență își pierd valabilitatea artistică și revin la situația lor originară, cu circumstanța agravantă a unei manifestări improprii.

Nici opoziția dintre principiul estetic și eteronomia artei nu îi apare astfel lui Lovinescu ca ireconciliabilă și ireductibilă. Și aici ca și în cazul celorlalte antinomii, el găsește perspectiva practică a unei soluții. Înseamnă oare aceasta ca antinomiile sînt eronate și artificiale ? S-ar putea răspunde simplu că de vreme ce există au și o justificare reală. Am mai atras atenția, încă de la începutul lu-

crării, că, deşi reductibile şi rezolvabile, antinomiile nu sînt mai puţin utile. Ele exprimă într-un mod conflictual şi deci hipertrofiat anumite tensiuni foarte reale ale unor situaţii litigioase, deschizînd perspective extreme şi, odată cu ele, posibilitatea unor opţiuni ideologice. În funcţie de diagrama acestor opţiuni se conturează profilul unei personalităţi. Răspunsurile date la solicitările antinomice dezvăluie capacitatea mai mare sau mai mică de a descoperi cele mai bune soluţii.

Antinomiile sînt aşadar mai curînd nişte ipoteze de lucru, cărora realitatea şi, pe urmele ei, spiritul uman le găsesc oricum o posibilitate de rezolvare. Faptul că în ultimă instanţă se anulează nu le scade cu nimic însemnătatea. Ele nici nu sînt făcute pentru a împiedica procesul cunoaşterii, împotmolindu-l în situaţii dilematice, ci dimpotrivă tocmai pentru a fi soluţionate prin opţiuni corespunzătoare realităţii. Este în fond aici nimic altceva decît procesul dialectic care trebuie să-şi atingă în mod natural ultimul termen prin sinteză. „Dialecticei, scria Blaga, nu i se poate tăia al treilea picior. Cînd o antinomie se prezintă fără posibilitatea de sinteză în concret, aceasta înseamnă că teza şi antiteza nu sînt de natură dialectică“ [19].

Felul în care Lovinescu a dezlegat în critica lui antinomiile principiale de care s-a izbit ni se pare în multe privinţe exemplar. Actualitatea soluţiilor propuse de el este evidentă în cîteva — cel puţin — probleme fundamentale. Dar nu conţinutul desigur al tuturor răspunsurilor sale este în primul rînd rezistent, ci stilul realismului lucid cu care le-a formulat. Dincolo de nişte soluţii, provizorii ca toate soluţiile, în Lovinescu vedem expresia admirabilă a unui stil ce ni se pare încă departe de a-şi fi epuizat valenţele : stilul criticii moderne, la egală distanţă de exagerările dogmatice ca şi de arbitrariul impresionist.

BCUIASI/CENTRU

4. E. LOVINESCU — CAP TEORETIC?

Este, în sfîrşit, Lovinescu ceea ce se cheamă un cap teoretic? Întrebarea ar putea să pară superfluă după ce i-am studiat criticului ideologia în atîtea pagini, dezvăluindu-i — sperăm — amplitudinea şi interesul.

Şi totuşi anumite nuanţe sînt necesare mai ales dacă prin „cap teoretic" înţelegem un spirit sistematic şi constructiv, tinzînd spre sinteze profund personale şi spre generalizările cele mai cuprinzătoare şi preferînd în discuţii formulele abstracte şi complexe. Unei asemenea definiţii Lovinescu nu-i poate corespunde evident în întregime, întrucît, dispreţuitor al sistemelor şi al construcţiilor ideologice de maximă generalitate, el nu urmăreşte niciodată, cum am mai arătat, obiective strict teoretice, ci soluţii ale unor probleme legate strîns de dezvoltarea literaturii române. Contribuţia sa la lămurirea unor aspecte propriu-zis estetice este una de nuanţe, foarte importante desigur, dar care nu depăşesc nici un moment cadrul general trasat la noi de Maiorescu, debitor şi acesta gînditorilor străini, în substanţă dacă nu şi în aplicare. S-ar spune atunci că Lovinescu este şi el mai mult un practician decît un teoretician, dacă simplismul formulării nu s-ar izbi de realitatea că autorul conceptelor de sincronism, mutaţie a valorilor etc. este totuşi criticul cel mai *ideologic* din literatura noastră, pînă într-atîta încît a putut fi acuzat, cum iarăşi am văzut, chiar de dogmatism.

Cum trebuie înţelese atunci lucrurile? Ceea ce-i lipseşte lui Lovinescu am zice cu desăvîrşire este fără nici o îndoială spiritul speculativ. Temperament latin, însetat de limpezimi, el ocoleşte premeditat obscuritatea problemelor metafizice, fiind din acest

unghi de vedere mai puțin sau de loc un gînditor, un filozof și mai mult sau exclusiv un voluptos al ideilor. După opinia noastră, el nu este nici măcar un ideolog în sensul obișnuit al cuvîntului, în ciuda imaginii atestate de el însuși, ci pur și simplu o minte lucidă, pasionată după disociații. Această plăcere este într-adevăr constantă și trădează raționalismul său deopotrivă clasic și modern. Lovinescu ne apare astfel incontestabil ca un om de idei, dar numai în sensul cultivării lor pentru voluptatea clarificărilor pe care le prilejuiesc, pentru frumusețea spectacolului intelectual pe care îl oferă și în nici un caz pentru convingerea fanatică a descoperirii adevărurilor ultime. De altfel expresia „om de idei" circumscrie foarte bine situația, filozoful nefiind niciodată pur și simplu un om de idei și atît.

Modul de a fi al lui Lovinescu îl apropie mai mult de formula spiritului francez de la care s-a și revendicat mereu pe drept cuvînt : aceeași plăcere a rafinamentului intelectual, a subtilităților și ironiei ideatice. Francezii sînt în general niște frenetici ai raționamentului, niște logicieni atenți la limpezirea și puritatea adevărurilor. Spirite speculative propriu-zise, sondînd adîncimile și cultivînd metafizica, sînt mai ales germanii. De aici și bogata lor tradiție filozofică, marile sisteme ale idealismului clasic și în general înclinația lor către construcția abstractă. Franța opune acestei spiritualități nordice cu totul altceva : lumina cugetării latine, izvorîtă din cea mai directă și mai concretă percepție a realităților acestei lumi.

Acestei familii spirituale îi aparține Lovinescu. Existența în ideologia sa a unor concepte ferme și bine conturate nu se datorește unor speculații mai mult sau mai puțin abstracte, nici demonului constructiv al creerului său, ci spiritului prin excelență disociativ pe care îl aplică în modul cel mai bine venit și mai eficient situației literare a epocii lui. Finalitatea conceptelor lovinesciene este, ca și originea lor, strict practică, iar originalitatea nu stă, așa cum singur a recunoscut-o, decît în felul în care criticul le-a aplicat.

Dar dacă Lovinescu nu este un cap teoretic propriu-zis adică un speculativ, el nu este nici un sentimental al vibrației estetice. G. Călinescu spunea, chiar, despre el că „simulează cu gestul intelectual sensibilitatea absentă" [20], ceea ce rămîne în mod evident o exagerare polemică. Adevărul trebuie căutat în altă parte. Din nou în cea mai bună companie cu spiritul francez, atitudinea lui Lovinescu se caracterizează prin senzualism atît în domeniul contemplației artistice, cît mai ales în acela al creației intelectuale. [21]

Iată de ce a putut fi uneori suspectat de lipsă a sensibilității estetice, cînd, în fond, ea există, dar circumscrisă între limitele pe care i le fixează un raționalism funciar.

Așadar Lovinescu este și nu este un cap teoretic, afirmația sau negația depinzînd de modul în care înțelegem noțiunea. Fără a avea capacitate propriu-zis speculativă, criticul e înzestrat în schimb cu voluptatea disociațiilor de idei. Fără să tindă la vaste construcții sistematice ca Dragomirescu sau ca Blaga, el a știut să aplice literaturii române acele concepte necesare pentru a-i asigura o evoluție profund binefăcătoare.

Ideologia sa literară nu este firește o filozofie a artei și nici o estetică propriu-zisă, ci numai o sumă de principii utile la îndemîna unei strălucite acțiuni critice. Nu înseamnă de aici că Lovinescu era lipsit de o viziune estetică sau că nu avea idei estetice. Latente, acestea configurează orice conștiință critică. Dar una e să le ai și alta e să fii estetician. Fără a tînji după această demnitate, Lovinescu n-a fost decît „critic și nimic mai mult, dar nici mai puțin decît atît" [22]. Că prin aceasta literatura română n-a avut nimic de pierdut, nu mai e nevoie s-o spunem.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITARA

5. SEMNIFICAȚIA LUI E. LOVINESCU, AZI

Ce este, ce poate și în definitiv ce trebuie să fie Lovinescu pentru noi, cei de azi ? În primul rînd, ca orice personalitate autentică, el împrumută pe măsură ce trece timpul o valoare aproape arhetipală, constituindu-se într-un veritabil model spiritual, a cărui exemplaritate ni se pare incontestabilă. După ce mai întîi Maiorescu turnase în tipare de stil nepieritor profilul unui Goethe al culturii românești, obiect de veșnică nostalgie prin demnitatea clasică a unei autorități irecuzabile, urmașul său inaugurează o altă formă de viață, mai patetică și mai adînc omenească prin drama sa interioară, aceea a jertfei quasitotale, împinsă în orice caz pînă la uitarea de sine, pe altarul unei singure cauze : literatura română modernă.

Dacă Lovinescu transformă uneori critica într-o preocupare în sine, dintr-o iluzie impresionistă, aceasta nu înseamnă nicidecum o abdicare de la cauza literaturii, ci tocmai dimpotrivă supremul elogiu pe care i-l poate aduce. Dintr-o prea mare iubire, criticul riscă să primejduiască însuși rostul cel mai adînc al misiunii sale : promovarea valorilor literaturii !

Luciditatea și simțul înnăscut al unui clasicism esențial îl duc însă destul de repede la recunoașterea adevăratului loc al criticii în ansamblul unei culturi și, asumîndu-și condiția, Lovinescu se îndreaptă decis spre afirmarea unei viziuni sistematice și a unei ideologii vertebrate, tolerantă în aplicațiile sale, dar nu mai puțin fermă în spiritul care o prezidează.

„Dogmatismul" lovinescian este însă în mentalitatea criticului mai mult unul de natură morală. Neîncrezător în putința de a for-

mula principii ştiinţifice în estetică, deşi aspirînd totuşi către ele, Lovinescu crede a putea descoperi condiţia de obiectivitate a judecăţii de valoare în probitatea profesională şi în constanţa de caracter. Independenţa de opinie, faţă de conjunctura literară, dar nu faţă de propriul său sistem, devine pentru autorul *Mutaţiei valorilor estetice* o obligaţie absolută, definitorie pentru slujitorul celei de-a zecea muze într-un grad mult mai înalt decît inteligenţa şi talentul critic. Prin disponibilităţi combinative, acestea pot fi, în absenţa cinstei intelectuale, mai mult decît periculoase. Criticul trebuie să fie aşadar mai presus de orice o conştiinţă. Responsabilitatea judecăţii nu poate fi încredinţată oricui : nici celui corupt, nici celui coruptibil.

Este însă opera lui Lovinescu numai expresia unei înalte rectitudini morale ? Este numai caracterul său garanţia propriei obiectivităţi ? Iată nişte împrejurări de care trebuie să ne îndoim. Pentru că acela care a scris *Istoria civilizaţiei române moderne* nu este mai puţin şi promotorul unei sistem critic foarte personal, de o coerenţă ce se poate discuta, dar nu şi infirma cu desăvîrşire.

Or, ce reprezintă într-adevăr critica, în înţelesul ei cel mai înalt, dacă nu posibilitatea spiritului de a medita asupra propriei lui contemplaţii ?

Cît priveşte viabilitatea orientărilor lovinesciene, ea ne apare astăzi parţială. Dincolo de adevărul necontroversat al interrelaţiilor dintre culturi, sincronismul conţine şi idei subiacente cu care nu mai putem fi de acord. Ponderea prea mare a imitaţiei ni se pare astăzi exagerată. Afirmarea tot mai impetuoasă a literaturii noastre prin valori originale a readus în actualitate, la un nivel superior bineînţeles, problema specificului naţional. Atenţia pentru sincronizare a generat în ultimii ani şi fenomene lamentabile de mimetism întru nimic creator. Fără a renunţa la dialogul cu literaturile lumii contemporane, scriitorii noştri se arată tot mai preocupaţi de efortul adîncirii în individualitatea cea mai proprie a fiinţei spirituale a poporului, conştienţi că aceasta e o cale mai sigură de a intra în circuitul valorilor universale.

Nici mutaţia valorilor estetice nu mai poate fi primită în accepţia ei integrală. Sîntem astăzi mai încrezători în capacitatea omului modern de a însuma în universul său spiritual semnificaţia şi farmecul creaţiilor celor mai diverse, atît în timp cît şi în spaţiu. Departe de o evoluţie care să ducă spre diminuarea unghiului de receptivitate estetică, ţinta spre care se îndreaptă lumea de azi pare să fie amplificarea deschiderii, nu numai faţă de bogăţia sen-

surilor artei, dar și față de varietatea stilurilor istorice. În sensibilitatea estetică nu predomină cum credea Lovinescu discontinuitatea, ci tocmai continuitatea spre o structură tot mai complexă aspirînd la totalitate.

Critica actuală a devenit de asemenea foarte sceptică în privința „legilor" de evoluție a genurilor literare. Istoria ultimelor decenii a sporit și mai mult impuritatea tipologică a operelor literare încît fenomenul cel mai evident este astăzi tocmai centripetismul genurilor, hibridarea lor în căutarea unei noi vitalități. Oricîte merite a avut la vremea ei teoria lui Lovinescu, stimulînd dezvoltarea romanului obiectiv și semnalînd insuficiența lirismului modern, a te crampona azi de principiul purității genurilor ar însemna un anacronism, dacă nu chiar o manifestare virulent dogmatică. De aceea poate ideea de gen literar a ajuns să fie chiar una din marile absențe ale criticii actuale, ceea ce apare iarăși ca o exagerare. Din teama de dogmatism, unii nu se mai ocupă decît de individualitatea operei, uitînd adevărul elementar că nu există individualitate pură și că, pentru o definiție critică mai exactă a obiectului literar, e necesară și depistarea notelor prin care o operă se înrudește cu altele.

În sfîrșit, militantismul estetic lovinescian comportă și el o înțelegere distinctă azi. Într-un fel, prin ideea de angajare a criticii, el ne este foarte aproape. În focul luptelor polemice însă, Lovinescu l-a orientat uneori spre abaterea preocupărilor scriitoricești de la conflictele politice și sociale ale vremii. Teama criticului de a nu suprapune alte preocupări peste acelea propriu-zis estetice o putem înțelege, dar n-o mai putem împărtăși, întîi pentru că triumful criteriului estetic în valorificarea critică e din ce în ce mai evident și nu mai trebuie apărat prin exagerare și în al doilea rînd pentru că, de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste, critica noastră îi îndeamnă pe artiști tocmai la o trăire cît mai intensă a frămîntărilor contemporane, conștientă fiind că prin aceasta arta nu are nimic de pierdut, ci dimpotrivă. Desigur judecata de valoare, apreciind intențiile artistice, nu le notifică decît pe măsura realizării lor estetice. Departe de a se exclude, cele două momente sînt complementare. Militantismul lovinescian e întregit astfel din perspectiva altor exigențe și idealuri, nu numai estetice, dar și sociale și politice. Atrăgînd atenția și orientînd pe creatori asupra marilor teme ale umanității contemporane, critica noastră își îndeplinește una din funcțiile ei cele mai importante, prin care se înscrie în con-

textul unei ideologii şi al unei politici. Iată de ce Lovinescu ne apare astăzi drept un luptător incomplet.

Rămîn, prin urmare, din opera lui idei vii şi fecunde, alături de altele care au suferit amendamente numeroase şi adînci. Preluat în spirit critic şi fără hiperbolizări, cum a făcut el însuşi cu Maiorescu, Lovinescu este aşadar şi desuet, dar şi actual, aparţine şi istoriei literare, dar şi criticii noastre curente. Şi-i aparţine mai presus de orice prin marea dăruire pentru cauza literaturii, prin pasiunea extraordinară cu care a slujit-o întreaga lui viaţă. Aceasta este cea mai înaltă semnificaţie a lui E. Lovinescu, acesta este modul cel mai viu al actualităţii sale.

„Se va şti anume într-o zi cît datoreşte literatura românească d-lui E. Lovinescu" [23], scria prin 1930 Camil Petrescu. Şi avea dreptate. Astăzi putem spune cu certitudine că această zi a venit.

septembrie 1969 — martie 1970.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LISTA PUBLICAȚIILOR CONSULTATE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În afara operei lui E. Lovinescu adunată în volume, am consultat publicațiile la care criticul a colaborat, după cum urmează :

	Numele publicației	Anii colaborării lui Lovinescu
1.	*Adam*	1932—1933
2.	*Adevărul*	1935—1937
3.	*Adevărul literar și artistic*	1923, 1937
4.	*Almanahul Adevărul și Dimineața*	1937 și 1938
5.	*Almanahul Curentul*	1943
6.	*Almanahul S. S. R.*	1912 și 1913
7.	*Almanahul Vremea*	1943
8.	*Anuarul festiv al gimnaziului Fălticeni*	1921
9.	*Azi*	1934, 1937, 1940
10.	*Banatul*	1926
11.	*Calendarul*	1932
13.	*Cele trei Crișuri*	1909
12.	*Calendarul literar și artistic pe...*	1920, 1924
14.	*Cetatea literară*	1926
15.	*Comedia*	1914
16.	*Convorbiri critice*	1907—1910
17.	*Convorbiri literare*	1910—1913
18.	*Credința*	1937
19.	*Cronica*	1915
20.	*Cultura românilor*	1915
21.	*Cumpăna*	1910

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

	Numele publicației	Anii colaborării lui Lovinescu
22.	*Curentul*	1943
23.	*Curentul Fălticenean*	1933—1939
24.	*Curentul literar*	1941
25.	*Cuvîntul liber*	1924
26.	*Dimineața*	1925, 1937
27.	*Duminica Universului*	1931
28.	*Epoca*	1904—1906
29.	*Facla*	1937
30.	*Falanga*	1910
31.	*Familia*	1935
32.	*Fapta*	1943
33.	*Flacăra*	1911—1916
34.	*Gazeta literară*	1929
35.	*Informația zilei*	1943
36.	*Kalende*	1943
37.	*Lectura pentru toți*	1918—1920
38.	*Licăriri*	1931
39.	*Litere și arte* (supliment la Adevărul)	1903
40.	*Luceafărul*	1910, 1912
41.	*Lumea (bazar)*	1925
42.	*Lumea nouă*	1894 sau 1895 (?) *
43.	*Lupta*	1926
44.	*Mișcarea literară*	1924—1925
45.	*Munca literară*	1935
46.	*Munca literară și științifică*	1905
47.	*Națională*	1915—1916
48.	*Noua revistă română*	1909—1910, 1914, 1916
49.	*Popularul*	1937
50.	*Preocupări literare*	1942—1943
51.	*Protestarea*	1906
52.	*Rampa*	1911—1913, 1915—1916, 1918, 1924, 1926—1931, 1934—35, 1937—38
53.	*Reporter*	1933—1935, 1937
54.	*Revista Fundațiilor regale*	1938—1940
55.	*Revista Generală a Învățămîntului*	1905

* În legătură cu această colaborare, care este adevăratul (în sens cronologic !) debut al lui E. Lovinescu, vezi nota 53 de la p. 389.

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

	Numele publicației	Anii colaborării lui Lovinescu
56.	*Revista română*	1941
57.	*Revista scriitoarelor și scriitorilor*	1930, 1934—1935
58.	*Roma*	1922
59.	*România*	1917
60.	*România jună*	1900
61.	*România literară*	1932
62.	*Românul* (de la Arad)	1911
63.	*Salonul literar*	1925
64.	*Săptămîna muncii intelectuale și artistice*	1924
65.	*Sburătorul*	1919—1921, 1926—1927
66.	*Sburătorul literar*	1921—1922
67.	*Spre ziuă*	1923
68.	*Timpul*	1943
69.	*Tiparnița literară*	1928—1929
70.	*Tribuna medicală*	1935
71.	*Universul*	1912
72.	*Universul literar*	1927—1928
73.	*Viața*	1943
74.	*Viața literară* (a lui Il. Chendi)	1906
75.	*Viața literară* (a lui I. Valerian)	1926—1928, 1930,
76.	*Viața românească*	1933—1936
77.	*Viitorul*	1907—1908, 1912
		1909
78.	*Voința națională*	1906
79.	*Vremea*	1929—1934, 1937—1938
		1941—1943
80.	*Zodiac*	1931

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE ȘI TRIMITERI BIBLIOGRAFICE

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I.

1. Immanuel Kant: *Critica puterii de judecare*, Buc., 1940, p. 220 ş.u.
2. Albert Thibaudet: *Fiziologia criticii*, trad. de Savin Bratu, E.L.U., Buc., 1966, p. 46.
3. George Călinescu: *Principii de estetică*, E.L., Buc., 1968, p. 12.
4. G. Ibrăileanu: *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1957, colecţia B.P.T., pp. 134, 135—136.
5. Benedetto Croce: *Elemente de estetică*, trad. de Ştefan I. Neniţescu, Ed. Cultura naţională, Buc., 1922, pp. 85—87.
6. Tudor Vianu: *Curs de estetică. Problemele filozofice ale esteticii*, Universitatea Bucureşti, 1944—1945 (litografiat), pp. 5—92.
7. Immanuel Kant: *op. cit.*, pp. 89—90 şi 118—119.
8. G. Călinescu: *Istoria literaturii române, Compendiu*, ed. a II-a revăzută, Naţionala Mecu, 1946, pp. VIII—X.
9. Benedetto Croce în *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. par H. Bigot, Ed. V. Giard et E. Brière, Paris, 1904, p. 119, recunoaşte şi el importanţa egalităţii condiţiilor în reproducerea estetică.
10. V. I. Lenin: *Caiete filozofice*, E.S.P.L.A., Buc., 1956, p. 82.
11. Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, Buc., 1941, p. 11.
12. Ch. Lalo: *Introduction à l'esthétique*, Armand Colin, Paris, 1925, p. 284.
13. Idem: *Ibidem*, p. 233.
14. Mihai Ralea: *Dualismul culturii europene şi concepţia omului total* în *Scrieri din trecut*, vol. III, E.S.P.L.A., Buc., 1958, pp. 20—21.
15. E. Lovinescu: *Cariera mea de critic* în vol. *E. Lovinescu*, Ed. Vremea, 1942, p. 206.

16. E. Lovinescu: *Memorii* (1900—1916), vol. I, Ed. Cugetarea, Buc., 1930, p. 135. Vezi și pp. 93—94.
17. Idem: *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, Casa Școalelor, 1944, p. 5.
18. G. Călinescu: *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu* în *Vremea*, Anul III, nr. 153, 11 decembrie 1930, p. 2.
19. E. Lovinescu: *Răspunsul d-lui Lovinescu* în *Informația zilei*, Anul III, nr. 503, 31 mai 1943, p. 1.
20. Eugen Jebeleanu: *Arta și bucuriile inimii* în *Timpul*, Anul VII, nr. 2177, 3 iunie 1943, p. 2.
21. E. Lovinescu: Răspuns la ancheta lui Mircea Damian: *Nu credeți c-ar trebui introduși, oficial, în parlament scriitorii, precum au fost introduși tot oficial, gazetarii?* în *Vremea*, Anul II, nr. 72, 18 iulie 1929, p. 3.
22. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, Ed. Ancora, Buc., 1929, p. 7.
23. Idem: *Ibidem*.
24. Idem: *Memorii* (1916—1931), vol. II, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1932, p. 17.
25. Idem: *Critice*, vol. I, ed. def., Ed. Ancora, Buc., 1925, p. 4.
26. Idem: *Ibidem*.
27. Perpessicius: vezi articolul reprodus în *Opere*, vol. II (*Mențiuni critice*), E.L., Buc., 1967, pp. 424—428.
28. E. Lovinescu: *Critice*, vol. I, Ed. Socec, Buc., 1909, p. 80.
29. Idem: *Idem*, ed. def., p. 54.
30. Idem: *Adevărul colaborării lui D. Anghel cu St. O. Iosif* în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 2, aprilie 1926, pp. 26—27.
31. P. Nicanor et co.: *Greutățile criticii estetice* în *Viața românească*, Anul XX, nr. 1, ianuar 1928, pp. 150—151.
32. E. Lovinescu, *Postfață* în *Viața literară*, Anul III, nr. 83, 5 mai 1928, p. 1.
33. Idem: *Memorii*, vol. II, p. 18.
34. Idem: *Ibidem*.
35. Idem: *Ibidem*, p. 270.
36. Jean-Paul Sartre: *Interviu* acordat lui Bernard Pingaud pentru revista *L'Arc*, reprodus în *Secolul 20*, nr. 5/1967, pp. 86—88.
37. Cl. Lévi-Strauss: *Interviu* acordat lui Ion Pascadi în revista *România literară*, Anul II, nr. 28 (40), 10 iulie 1969, p. 32.
38. R. Jakobson, J. Tînianov: *Probleme ale studiului literaturii și lingvisticii*, în *Secolul 20*, nr. cit., p. 120.
39. Vezi și J. Piaget: *Le structuralisme*, P.U.F., Paris, 1968.

40. E. Lovinescu: *Interviu* acordat lui A. P. Samson în *Rampa*, Anul XV, no. 3622, 17 februarie 1930, p. 3.
41. Idem: *Aqua forte*, Editura Contemporană, Buc., 1941, p. 5.
42. Idem: *Memorii*, vol. I, p. 158.
43, 44. Idem: *Memorii*, vol. II, p. 13.
45, 46. Idem: *Ibidem*, p. 14.
47. Idem: *Ibidem*, p. 15.
48. Idem: *Ibidem*, p. 271.
49. Idem: *Ibidem*, p. 272.
50. Idem: *Ibidem*, pp. 272—273.
51, 52. Idem: *Op. cit.*, p. 273.
53. cf. Idem: *Memorii*, vol. III *(Portrete și scene din viața literară)*, Ed. Adevărul S.A., Buc., 1937, p. 87. Încercările noastre repetate de a depista colaborarea lui Lovinescu la *Lumea nouă* au fost zadarnice. Colecția Bibliotecii Academiei R.S.R. este foarte lacunară. Lipsesc numere de-a rîndul pe săptămîni întregi, astfel că e posibil ca semnătura Delmonte să se găsească tocmai într-unul dintre ele. Aceste colaborări ar fi cu atît mai interesante cu cît n-au fost semnalate încă de nimeni. După toate probabilitățile e vorba de încercări literare adolescentine, ceea ce ar dovedi că Lovinescu a început totuși cu literatură și nu cu critică, cum a declarat adesea.
54. Idem: *Umbra* în *Anuarul festiv al Gimnaziului „Al. Donici" din Fălticeni, 1870—1921*, Tipografia J. Bendit, Fălticeni, 1921, p. 55.
55. Idem: *Despre traduceri* și *O carte spaniolă despre români*, în *România Jună*, Anul II, nr. 67, din 15 februarie 1900, pp. 1 și 2, și respectiv, nr. 119, din 7 aprilie 1900, pp. 1 și 2. Ambele articole au fost republicate, primul în *Munca literară și științifică*, Anul I, nr. 5, 1905, pp. 396—397 și al doilea în *Epoca*, Anul X, nr. 172, 24 iunie 1904, p. 1.
56. Idem: *O tragedie antică...* în *Litere și arte*, supliment gratuit la nr. 5112 al ziarului *Adevărul*, Anul I, nr. 39, 22 octombrie 1903, p. 2. De observat că anul corect e 1903 și nu 1904 cum îl dă Lovinescu în schița autobiografică din *E. Lovinescu, Vremea*, Buc., 1942, p. 27.
57. Idem: *Memorii*, vol. I, pp. 102—104.
58. Idem: *Memorii*, vol. III, p. 127.
59. Idem: *Memorii*, vol. I, p. 291.
60. Anonymus Notarius: *E. Lovinescu, schiță bio-bibliografică* în vol. *E. Lovinescu*, pp. 14 și 19.
61. Idem: *Ibidem*, pp. 31—32.
62. E. Lovinescu: *Jean-Jacques Weiss* în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 7, 1 aprilie 1908, pp. 257—258.

63. E. Lovinescu : *Dis manibus sacrum* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 12, 25 decembrie 1909, pp. 771—775.
64. Liviu Rebreanu : *Sburătorul văzut de...* în *Vremea*, Anul V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 6.
65. E. Lovinescu : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, Buc., 1943, p. 369.
66. Idem : *Ibidem*, p. 381.
67. Idem : *Ibidem*, p. 383.
68. cf. Șerban Cioculescu : *E. Lovinescu, Pendent opera interupta..* în *Revista tineretului*, Anul I, nr. 5, 25 iunie — 25 iulie 1943, p. 28.
69. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu, schiță bio-bibliografică* în vol. *E. Lovinescu*, p. 66.
70. cf. *Viața*, Anul III, nr. 809, 19 iulie 1943, p. 2.

II

1. cf. Ch. Lalo : *op. cit.*, p. 225.
2. Lucian Blaga : *Fețele unui veac* (1926), în vol. *Zări și etape*, E.L., Buc., 1968, pp. 106 și 121.
3. Vezi pentru detalii Idem : *Ibidem*, pp. 118—128.
4. Idem : *Ibidem*, p. 112.
5. P. Moreau : *La critique littéraire en France*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 123.
6. Cf. printre alții Pompiliu Constantinescu : *Sainte-Beuve și impresionismul* în vol. *Eseuri critice*, Casa Școalelor, Buc., 1947, pp. 319—327.
7. P. Moreau : *op. cit.*, p. 108.
8. Roger Fayolle : *La critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1964, p. 113.
9, 10. Anatole France : *La vie littéraire*, Première série. Calman Lévy, Paris, 1899, p. III.
11. Idem : *Idem*, Troisième série, p. V.
12. Idem : *Ibidem*, p. X,
13. Idem : *Ibidem*, p. XI.
14. Idem : *Ibidem*, p. XII.
15, 16. Idem : *Ibidem*, p. XIII.
17—19. Idem : *Ibidem*, p. XVI.
20. Idem : *Ibidem*, p. XVII.
21. Idem : *Ibidem*, p. XVIII.
22. Idem : *Ibidem*, Quatrième série, p. IV.
23, 24. Idem : *Ibidem*, p. V.
25. Idem : *Ibidem*, pp. VI—VII.

26, 27. Jules Lemaître : *Les Contemporains*, Première série, Boivin et co. Editeurs, Paris, f.a., p. 5.
28. Idem : *Ibidem*, p. 6.
29, 30. Idem : *Idem*, sixième série, p. VI.
31. Idem : *Ibidem*, p. VIII.
32. Idem : *Ibidem*, pp. VIII—IX.
33. Idem : *Ibidem*, p. X.
34. Idem : *Ibidem*, p. XI.
35. Idem : *Ibidem*, pp. XI—XII.
36. Idem : *Ferdinand Brunetière* în *idem*, première série, p. 233.
37. Idem : *Ibidem*, p. 238.
38. Idem : *Ibidem*, p. 244.
39. Idem : *Ibidem*, p. 247.
40. Anatole France : *op. cit.*, deuxième série, p. XI.
41. Idem : *Ibidem*, p. XII.
42. Jules Lemaître : *Anatole France*, în *op. cit.*, deuxième série, p. 83.
43. Idem : *Ibidem*, p. 84.
44. Idem : *Ibidem*, p. 85.
45. Idem : *op. cit.*, sixième série, p. VI.
46. Anatole France : *op. cit.*, quatrième série, p. IX.
47. Idem : în le *Temps* din 6 nov. 1892, *apud* Annette Antoniu. *Anatole France — critique littéraire*, Ed. Boivin, Paris, 1929, p. 136.
48. Jules Lemaître : *Paul Bourget*, în *op. cit.*, troisième série, p. 342.
49. vezi Annette Antoniu : *loc. cit.* Foarte utilă pentru întreaga discuţie este şi lucrarea lui Alexandre Belis *La critique française à la fin du XIX-e siècle*, Paris, Librairie universitaire J. Gambes, 1926, 280 p.
50. Vezi în acest sens : P. Moreau : *op. cit.*, pp. 139—141 ; R. Fayolle : *op. cit.*, pp. 139—140 ; Daniel Mornet : *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines* (1870—1925), Larousse, Paris, 1927, pp. 157—158 etc.
51. Jules Lemaître : *Emile Faguet*, în *op. cit.*, septième série, p. 126.
52, 53. Idem : *Ibidem*, p. 128.
54. Idem : *Ibidem*, pp. 128—129.
55. Idem : *Ibidem*, p. 127.
56. Idem : *Ibidem*, p. 129.
57. E. Lovinescu : *E. Faguet*, în *Rampa*, Anul I, nr. 268, 8 iunie 1916, p. 1.
58. Idem : *Corespondenţe literare* în *Viaţa românească*, Anul II, nr. 72, februarie 1907, p. 344.
59. Idem : *În jurul impresionismului în critică* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 7 şi 8, 25 august 1909, p. 562.
60. E. Faguet : *Ferdinand Brunetière*, Hachette, Paris, 1911, p. 17.

61. É. Faguet : *Sainte-Beuve* în *Politiques et moralistes du XIX-e siècle*, III, p. 219.
62, 63. Idem : *Ibidem*, p. 220.
64. Daniel Mornet : *op. cit.*, p. 158.
65. E. Lovinescu : *É. Faguet* în *Rampa*, anul I, nr. 268, 8 iunie 1916, p. 1.
66. Idem : scrisoare din 20 dec./2 ian. 1907 către Mihail Dragomirescu din fondul Bibliotecii Academiei R.S.R.
67. Șerban Cioculescu : *Impresionismul d-lui Lovinescu* în *Adevărul*, Anul 41, nr. 13681, 27 iulie 1928, p. 1.
68. Idem : *Ibidem*, p. 2.
69. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. I, p. 5.
70. vezi de ex. I. Negoițescu : *E. Lovinescu, romancier*, în *Luceafărul*, Anul XII, nr. 21 (369), 24 mai 1969, p. 6 și nr. 22 (370), 31 mai 1969, p. 7.
71. cf. Șerban Cioculescu : *Romane cerebrale* în *Revista Fundațiilor regale*, Anul I, nr. 4, aprilie 1934, pp. 189—195.
72. G. Călinescu : *E. Lovinescu : „Diana"* în *Adevărul literar și artistic*, Anul XVIII, nr. 841, 17 ianuarie 1937, p. 9.
73. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*. Ed. Socec, Buc., 1937, p. 293.
74. cf. Șerban Cioculescu : *Mălurenii* în *România literară*, Anul I, nr. 39 (51), 25 septembrie 1969, p. 4.
75. cf. Ileana Vrancea : *E. Lovinescu, artistul*, E.L., Buc., 1969.
76. E. Lovinescu : interviu acordat lui Mihail Șerban în *Adevărul literar și artistic*, Anul XVIII, nr. 849, 14 martie 1937, p. 5.
77. Idem : *E. Lovinescu* în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 2, 15 ianuarie 1908, p. 64.
78. Idem : *Scenete și fantezii (autorul despre volumul său)* în *Flacăra*, Anul I, nr. 5, 19 noiembrie 1911, p. 38.
79, 80. Idem : *Creație și critică* în *Vremea*, Anul XIV, nr. 633, 11 ianuarie 1942, p. 6.
81. Idem : *Octavian Goga, ministru*, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 10, 17 iulie 1920, pp. 145—146.
82. Idem : *Ariel (fantezie)* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 5, 25 mai 1909, p. 358.
83. Idem : *Critice*, vol. I, 1909, pp. 1—10.
84. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 135.
85. Idem : *Ibidem*, p. 94.
86. Idem : *Iarăși în jurul clasicismului*, în *Epoca*, Anul X, nr. 301, 3 noiembrie 1904, p. 1.
87. Idem : *Bosforul*, în *Românul*, Anul I, nr. 79, 7 (20) aprilie, 1911, p. 6.
88. Idem : *Pași pe nisip*, vol. II, Tipografia M. Saidman, Fălticeni, 1906, p. 37.

89. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 40.
90. Idem : *Ibidem*, p. III.
91. Idem : *Kakochymos* în *Convorbiri*, Anul I, nr. 21, 1 noiembrie 1907, p. 836.
92. Idem : *Paşi pe nisip*, vol. II, p. 197.
93. Idem : *Ibidem*, p. 198.
94. Idem : *Ibidem*, p. 197.
95. Idem : *Ibidem*, p. 198.
96. A. Spiru — Bacău : *Un diletant talentat* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 2, 25 februarie 1909, pp. 137—144.
97. Caion (C. A. Ionescu) : *Scriitori nouă (sic !), idei vechi*, în *Românul literar*, Anul VII, nr. 21, 21 septembrie 1908, p. 236.
98. Idem : *Ibidem*, p. 238.
99. G. Ibrăileanu : *Probleme literare* în *Viaţa românească*, anul I, nr. 8, octombrie 1906, p. 224.
100. G. I. (Idem) : *Eugen Lovinescu : „Paşi pe nisip"*, vol. II în *Idem*, p. 297.
101. Idem : *Probleme literare* în *Idem*, p. 229.
102. G. I. (Idem) : *Eugen Lovinescu : „Paşi pe nisip"* în *Idem*, Anul I, nr. 4, iunie 1906, p. 174
103. E. Lovinescu : *O apologie* în *Epoca*, Anul XI, nr. 13, 15 ianuarie 1905, p. 1.
104. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 96.
105. Idem : *Ibidem*, p. 150.
106. Idem : *Paraleipomena...* în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 10, 15 mai 1908, p. 407.
107. Idem : *Ibidem*.
108. Idem : *Fantezii şi parabole : Izvorul şi norul* în *Luceafărul*, anul IX, nr. 8, 16 aprilie 1910, p. 197.
109. Idem : *Kakochymos*, *loc. cit.*, p. 841.
110. Idem : *Răzbunarea Bacantelor* în *Idem*, nr. 18, 15 septembrie 1907, p. 717.
111. Idem : *Ibidem*, p. 721.
112. Idem : *Literatura şi critica VI*, în *Epoca*, anul XI, nr. 342, 15 decembrie 1905, p. 1.
113. Asupra raporturilor dintre E. Lovinescu şi M. Dragomirescu vezi corespondenţa inedită publicată de noi în *Cronica* din 21 dec. 1968, 4 ianuarie 1969 şi 7 iunie 1969.
114. Vezi şi art. nostru : *E. Lovinescu şi impresionismul critic* în *Contemporanul*, nr. 29 (1136), 19 iulie 1968, p. 9.
115—117. E. Lovinescu : *Impresionismul în critică* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 6, 25 iunie 1909, p. 421.
118. vezi *Idem : Paşi pe nisip*, vol. II, p. 14.

119. E. Lovinescu : *Impresionismul în critică* în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 6. 25 iunie 1909, pp. 421—422.
120—125. Idem : *Ibidem*, p. 422.
126—128. Idem : *Ibidem*, p. 423.
129. Mihai Ralea : *Scrieri din trecut (în filozofie)*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, p. 308.
130. E. Lovinescu : *loc. cit.*
131, 132. (M. Dragomirescu) : Notă la *Discuții — Note — Informațiuni*, în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 6, 25 iunie 1909, p. 482.
133. E. Lovinescu : *În jurul impresionismului în critică*, I, în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 7 și 8, 25 august 1909, p. 562.
134. Idem : *Ibidem*, p. 560.
135. Idem : *Ibidem*, p. 562.
136. Idem : *Ibidem*, pp. 562—563.
137, 138. Idem : *Ibidem*, p. 563.
139. M. Dragomirescu : *Idem* II în *Idem*, p. 564.
140. Idem : *Ibidem*, p. 565.
141, 142. Idem : *Ibidem*, p. 566.
143. Idem : *Ibidem*, p. 567.
144. Idem : *Ibidem*, pp. 567—568.
145. Idem : *Ibidem*, p. 568.
146. E. Lovinescu : *Jean-Jacques Weiss et son oeuvre littéraire*, Ph. Renouard, Paris, 1909, p. 53.
147. Idem : *Ibidem*, p. 54.
148. M. Dragomirescu : *loc. cit.*, p. 569.
149. E. Lovinescu : *În jurul impresionismului în critică*, III, în *Convorbiri critice*, anul III, nr. 9, 25 septembrie 1909, p. 574.
150. Idem : *Ibidem*, p. 573.
151, 152. Idem : *Ibidem*, p. 575.
153. Idem : *Ibidem*, p. 576.
154—157. Idem : *Ibidem*, p. 577.
158, 159. Idem : *Ibidem*, p. 578.
160. M. Dragomirescu : *Impresionismul d. Lovinescu*, în *Idem*, nr. 10, 25 octombrie 1909, p. 695.
161. Idem : *Ibidem*.
162, 163. Idem : *Ibidem*, p. 696.
164, 165. Idem : *Ibidem*, p. 697.
166—170. Idem : *Ibidem*, p. 698.
171—173. Idem : *Ibidem*, p. 699.
174. Ch. Lalo : *op. cit.*, p. 200.
175. Idem : *Ibidem*, p. 229.
176. Idem : *Ibidem*, p. 317.

177. E. Lovinescu : *Ibidem,* p. 318.
178. Idem : *Ibidem,* pp. 327—338.
179. vezi art. : *E. Lovinescu și impresionismul critic* în *Contemporanul,* nr. 29 (1136), 19 iulie 1968, p. 9.
180. E. Simion : *Despre impresionism* în *Luceafărul* din 5 octombrie 1968, p. 3.
181. Adrian Marino : *E. Lovinescu și metoda impresionistă* în *Anuar de lingvistică și istorie literară,* Iași, Tomul XVIII, 1967, p. 68.
182. Idem : *Ibidem,* p. 81.
183. Émile Faguet : *L'art de lire,* Hachette, Paris, 1923, pp. 135—138.
184. Anatole France : *op. cit.,* deuxième série, p. IX.
185. E. Lovinescu : *Critica și istoria literară* în *Convorbiri literare,* Anul XLIV, nr. 10, dec. 1910, p. 1067.
186, 187. Idem : *A zecea muză : critica* în *Ibidem,* nr. 6, august 1910, p. 704.
188—191. Idem : *Ibidem,* p. 705.
192. Idem : *Ibidem,* p. 707.
193. Idem : *Ibidem,* pp. 701—703.
194. Idem : *Ibidem,* p. 704.
195. Idem : *Pentru Ilarie Chendi* în *Luceafărul,* anul XI, nr. 31, 16 noiembrie 1912, p. 708.
196. vezi Idem : *Critica* în *Rampa,* anul I, nr. 261, 1 iunie 1916, p. 1 și *Glosse asupra criticei* în *Sburătorul,* anul II, nr. 12, 5 iulie 1919, pp. 257—258.
197. Idem : *Critica* în *loc. cit.*
198. Idem : *Critica și istoria literară* în *loc. cit.,* p. 1069.
199, 200. Idem : *Ibidem,* p. 1070.
201. Idem : *Ibidem,* p. 1071.
202. Idem : *Ibidem,* pp. 1071—1072.
203, 204. Idem : *Ibidem,* p. 1072.
205, 206. Idem : *Ibidem,* p. 1073.
207. Idem : *Ibidem,* p. 1074.
208. Idem : *Ibidem,* p. 1083.
209. Idem : *Ibidem,* p. 1066.
210. Idem : *Em. Gîrleanu* în *Convorbiri,* anul I, nr. 13, 1 iulie 1907, p. 577.
211. Idem : scrisoare nedatată către Mihail Dragomirescu din fondul Bibliotecii Academiei R.S.R.
212, 213. Idem : *Zece ani de critică* în *Flacăra,* anul III, nr. 23, 22 martie 1914, pp. 185—187 și în *Critice,* vol. III, Ed. Flacăra, Buc., 1915, p. 229, de unde citățm, textul fiind identic.
214. Idem : *Ibidem,* p. 230.
215. Idem : *Pași pe nisip,* vol. II, p. 14.
216, 217. Idem : *Zece ani de critică* în *Critice,* vol. III, 1915, p. 231.
218, 219. Idem : *Ibidem,* p. 232.

220. E. Lovinescu : *Ibidem*, pp. 232—233.
221, 222. Idem : *Ibidem*, p. 233.
223—226. Idem : *Ibidem*, p. 234.
227—231. Idem : *Ibidem*, p. 235.
232. Idem : *Douăzeci de ani de critică* în *Critice*, vol. VII, Ed. Ancora, Buc., 1923, p. 6.
233. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 36.
234. Idem : *Ibidem*, p. 264.
235. Idem : *Kakochymos*, loc. cit., p. 837.
236. Idem : *Ibidem*, p. 838.
237. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 36.
238. Idem : *T. Maiorescu*, IV, în *Flacăra*, anul IV, nr. 50, 26 septembrie 1915, p. 530.
239. Idem : *Paralelpomena...*, *loc. cit.*, p. 409.
240. Idem : *Sămănătorul (cu prilejul volumului „O luptă literară" de N. Iorga)* în *Flacăra*, anul IV, nr. 41, 25 iulie 1915, p. 425.
241. Idem : *S.P.L.*, III, în *Flacăra*, anul IV, nr. 46, 29 august 1915, p. 489.
242. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu — schiță bio-bibliografică* în vol. *E. Lovinescu*, pp. 40—41.
243. E. Lovinescu : *Însemnări critice* în *Convorbiri critice*, anul II, nr. 12, 15 iunie 1908, p. 476.
244. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 35.
245. Idem : *În jurul „Istoriei literaturii române contemporane"* în *Sburătorul*, anul IV, nr. 8, februarie 1927, p. 105.
246. Idem : *Cronici literare de Ion Trivale* în *Noua revistă română*, anul XVI, nr. 14—15, 9—16 noiembrie 1914, p. 200.
247. Idem : *Gîndaci...*, în *Rampa*, anul I, nr. 70, 14 ianuarie 1912, p. 1.
248. Idem : *Mutualitate* în *Idem*, nr. 312, 22 iulie 1916, p. 1 și în nr. 319, 29 iulie 1916, p. 1.
249. (E. Lovinescu) : *Cooperativele literare* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 15, 24 decembrie 1921, p. 368.
250. E. Lovinescu : *Literatura și critica*, VI, în *Epoca*, anul XI, nr. 342, 15 decembrie 1905, p. 1.
251. E. L. : *„Paiațele" de I. Peltz* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 9, 12 noiembrie 1921, p. 224.
252. E. Lovinescu : *Cele două coarde*, II, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 21, 6 septembrie 1919, p. 477.
253. Idem : *T. Arghezi* în *Sburătorul literar*, anul I, nr. 31, 15 aprilie 1922, pp. 82—83.
254. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 26.
255, 256. Idem : *Ibidem*, p. 27.

257. E. Lovinescu : *Paşi pe nisip*, vol. II, p. 203 şi urm. ; *Memorii*, vol. I, pp. 38—43 ; etc., etc.
258. Idem : *Chendi* în *Sburătorul*, anul II, nr. 22, 9 octombrie 1920, pp. 337—338 ; *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Ancora, Buc., 1926, pp. 37—40 şi *Memorii*, vol. I, p. 110 ş.u.
259. G. Călinescu : *Ascensiune* în *Gîndirea, anul VIII*, nr. 5, mai 1928, pp. 193—195.
260. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 199.
261. Idem : *Ibidem*, p. 200.
262. Idem : *Ibidem*, p. 199.
263—265. Idem : *Ibidem*, p. 201.
266, 267. Idem : *Ibidem*, p. 202.
268—270. Idem : *Ibidem*, p. 203.
271, 272. Idem : *Ibidem*, p. 204.
273. Idem : *Ibidem*, pp. 162—164.
274. Idem : *Idem*, vol. III, Ed. Ancora, Buc., 1927, p. 340. Exact aceeaşi idee vezi şi în *T. Maiorescu*, vol. II (1876—1917), Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc., 1940, pp. 422—423.
275. Idem : *Idem*, vol. VI, p. 225.
276—279. Idem : *Ibidem*, p. 226.
280—282. Idem : *Ibidem*, p. 227.
283. Idem : *Ibidem*, p. 228.
284. Idem : *Ibidem*, pp. 228—229.
285. Idem : *Ibidem* p. 229.
286. Idem : *Ibidem*, p. 228.
287, 288. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 23.
289. Idem : *Ibidem*, p. 24.
290. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 59.
291. E. L. : *Perpessicius : Repertoriu critic* în *Sburătorul*, anul IV, nr. 1, martie 1926, p. 5.
292. E. Lovinescu : *Pe marginea unei reviste literare* în *Reporter*, Anul II, nr. 7, 24 ianuarie 1934, p. 3.
293. Idem : *Doi pamfletari : N. Iorga şi T. Arghezi* în *Sburătorul*, Anul I, nr. 16, 2 august 1919, pp. 353—355.
294—297. Idem : *Spiritul polemic* în *Adevărul*, Anul 51, nr. 16434, 27 august 1937, p. 1.
298, 299. Idem : *Spiritul pamfletar* în *idem* nr. 16438, 1 septembrie 1937, p. 1.
300, 301. Idem : *Spiritul critic* în *idem*, nr. 16509, 23 noiembrie 1937, p. 1.
302. Albert Thibaudet : *op. cit.*, pp. 16—17.
303. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 48.

304, 305. E. Lovinescu : *Spiritul critic* în *Adevărul*, anul 51, nr. 16509, 23 noiembrie 1937, p. 2.
306. Idem : *Legenda Trandafirilor roşii* în *Rampa*, Anul I, nr. 136, 25 ianuarie 1916, p. 1.
307. Idem : *A doua şi ultima scrisoare a d-lui...* în *Adevărul*, Anul 51, nr. 16375, 19 iunie 1937, pp. 1—2.
308—311. Idem : *După treizeci de ani* în *Adevărul*, Anul 49, nr. 15932, 24 decembrie 1935, p. 3.
312. Idem : *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, p. 245.
313. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 234.
314. Idem : *Cuvinte pentru criticii mai tineri* în *Mişcarea literară*, anul II, nr. 34—35, 4—11 iulie 1925, p. 1.
315. Idem : *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, p. 351.
316. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 236.
317. E. L. : *Perpessicius : „Repertoriu critic"* în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 1, martie 1926, p. 5.
318. E. Lovinescu : *E cu putinţă o disociaţie ?* în *Idem*, anul I, nr. 27, 18 octombrie 1919, p. 4.
319. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 229.
320. Idem : răspuns la *Ancheta noastră : „Istoria literaturii române" a d-lui G. Călinescu* în *Curentul literar*, anul III, nr. 128, 13 septembrie 1941, p. 1.
321. Idem : *Memorii*, vol. II, pp. 229—230.
322. Idem : *Careu de portrete...* în *Adevărul*, anul 51, nr. 16393, 10 iulie 1937, pp. 1—2 şi *Anexă la „Careu de portrete"* în *Idem*, nr. 16394, 11 iulie 1937, p. 2.
323—325. Idem : răspuns la *Ancheta noastră : „Istoria literaturii române" a d-lui G. Călinescu, loc. cit.*, p. 1.
326. Idem : *Critica prin contradicţie principială* în *Preocupări literare*, anul VII, nr. 4, aprilie 1942, pp. 155—159.
327. Idem : *Cariera mea de critic*, în vol. *E. Lovinescu*, p. 216.
328. Idem : *Calvarul* în *Adevărul*, anul 51, nr. 16524, 10 decembrie 1937, p. 1.
329. Idem : *Cariera mea de critic, loc. cit.*, p. 217.
330. Idem : *Cuvinte pentru criticii mai tineri*, în *Mişcarea literară*, anul II, nr. 34—35, 4—11 iulie 1925, p. 1 şi vezi şi supra.
331. Idem : *Mihail Dragomirescu* în *Sburătorul literar*, anul I, nr. 38, 3 iunie 1922, pp. 222—223.
323. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 186.
333. Idem : *Ibidem*, p. 187.
334. Idem : *S.P.L.*, III, în *Flacăra*, anul IV, nr. 46, 29 august 1915, pp. 490—491.

335. E. Lovinescu : *H. Samielevici* în *Sburătorul literar*, anul I, nr. 49, 1 decembrie 1922, pp. 409—411.
336. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 228.
337. Liviu Rebreanu : *Omagiu lui E. Lovinescu* în *Vremea*, anul III, nr. 148, 23 noiembrie 1930, p. 2.
338. Şerban Cioculescu : *Proza modernistă* în *Adevărul*, anul 43, nr. 14396, 29 noiembrie 1930, p. 2.
339. Idem : *Artistul* în *Vremea*, anul XV, nr. 708, 25 iulie 1943, p. 10. (*Omagiu lui E. Lovinescu*).
340. Schiller vorbeşte, probabil cel dintîi, despre o „stare de suflet muzicală" („eine musikalische Gemüthsstimung") în corespondenţa sa cu Goethe (*Briefwechsel*, Reclam, vol. I, 18 martie 1796). Mai puţin expresia, ideea se găseşte însă şi la un contemporan al lui Lovinescu, Charles Du Bos, în *Extraits d'un journal*, 1908—1928, p. 82 (*Apud* T. Vianu, *Estetica*, Ed. II revăzută, Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc., 1939, pp. 339 şi, respectiv, 300. Vezi şi *Emoţie şi creaţie artistică* în vol. *Arta şi frumosul*, Buc., 1931, p. 29).
341. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. I, p. 155.
342. Idem : *Ibidem*, p. 156.
343. Idem : *Ibidem*, p. 157.
344, 345. Idem : *Ibidem*, p. 158.
346. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 275.
347. Idem : *Ibidem*, p. 274.
348. Idem : *Ibidem*, pp. 274—275.
349. Idem : *Ibidem*, p. 275.
350. Idem : *Ibidem*, p. 284.
351—354. Idem : *De unde începe arta?* în *Vremea*, anul III, nr. 112, 8 mai 1930, p. 4.
355—357. Şerban Cioculescu : *Memorialistica d-lui E. Lovinescu* în *Revista Fundaţiilor regale*, anul IV, nr. 6, iunie 1937, p. 626.
358. E. Lovinescu : *Ocazionalul şi Muzicalul* în *Vremea*, anul III, nr. 155, 25 decembrie 1930, p. 14.
359. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 268.
360. Idem : *Geneza artei* în *Dimineaţa*, anul 33, nr. 11122, 6 decembrie 1937, p. 1 şi în *Aqua forte*, pp. 397—398.
361, 362. Idem : *Freud şi critica literară* în *Adevărul*, anul 50, nr. 16038, 7 mai 1936, p. 5.
363—369. Idem : *Creaţie şi critică* în *Vremea*, anul XIV, nr. 633, 11 ianuarie 1942, p. 6. Reprodus în conferinţa radiofonică din 3 februarie 1942, *Cariera mea de critic*, *loc. cit.*, pp. 209—214. (Textul e identic.)
370. Idem : *De unde începe arta?* în *Vremea*, anul III, nr. 112, 8 mai 1930, p. 4.

371. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 64.
372. Idem : *Paşi pe nisip*, vol. II, p. 209.
373, 374. Idem : *Cariera mea de critic, loc. cit.*, p. 208.
375. Idem : interviu acordat lui Cicerone Theodorescu în *Vremea*, anul III, nr. 132, 25 septembrie 1930, p. 3.
376. Perpessicius : vezi articolul reprodus în *Opere*, vol. II, E. L., Buc., 1967, pp. 424—428.
377. Ion Biberi : *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Éditions Corymbe, Paris, 1937, pp. 55—56.
378. Octav Şuluţiu : *„Mutaţia valorilor estetice" de E. Lovinescu* în *Vremea*, anul II, nr. 89, 14 noiembrie 1929, p. 2.
379. Vladimir Streinu : *Pagini de critică literară*, vol. I, E. L., Buc., 1968, p. 297.
380. G. Călinescu : *Masca apoloniană a lui Eugen Lovinescu*, în *Vremea*, Anul IV, nr. 161, 22 ianuarie 1931, p. 6.
381. Idem : *Ce este „impresionismul"* ? în *Lumea*, nr. 1, 30 septembrie 1945, p. 1. Reprodus în *Principii de estetică*, 1968, pp. 203—205.
382, 383. Idem : *Masca apoloniană a lui Eugen Lovinescu, loc. cit.*
384, 385. Idem : *Ibidem*, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5.
386. Idem : *Ibidem*, nr. 164, 1 februarie 1931, p. 4.
387. Idem : *Eugen Lovinescu* în *Viaţa românească*, anul XXIX, nr. 8—9, august-septembrie 1937, p. 26.
388. Şerban Cioculescu : *Impresionismul d-lui Lovinescu* în *Adevărul*, anul 41, nr. 13681, 27 iulie 1928, p. 1—2.
389—391. Idem : *Ibidem*, p. 2.
392. M. Dragomirescu : *Impresionismul d-lui Lovinescu*, în *Convorbiri critice*, anul III, nr. 10, 25 octombrie 1909, p. 693.
393. O. B. : *Eugen Lovinescu : „Critice"*, vol. I, în *Viaţa românească*, anul IV, nr. 12, decembrie 1909, p. 465.
394. Şerban Cioculescu : *Un critic dogmatic* în *Adevărul*, anul 42, nr. 13859, 26 februarie 1929, pp. 1—2.
395. Idem : *Ibidem*, p. 1.
396. Idem : *E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutaţia valorilor estetice : Concluzii"* în *Idem*, nr. 14079, 14 noiembrie 1929, p 2.
397. Idem : *Un critic dogmatic* în *Idem*, nr. 13859, 26 februarie 1929, p. 2.
398, 399. Idem : *E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane*. IV, *Mutaţia valorilor estetice. Concluzii" loc. cit.*, p. 1.
400. Idem : *Ibidem*, p. 2.
401. Idem : *Ibidem*, p. 1.
402, 403. Pompiliu Constantinescu : *E. Lovinescu, „Istoria literaturii române contemporane"*, vol. II, în *Viaţa literară*, anul I, nr. 32, 22 decembrie — 15 ianuarie 1927, p. 3.

404. Pompiliu Constantinescu : *Concepte maioresciene în critica lui E. Lovinescu* în *Eseuri critice*, Casa Școalelor, Buc., 1947, p. 70.
405. Camil Petrescu : *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, *Caietele „Cetății literare"*, Buc., 1933, pp. 136—140.
406. cf. și Vladimir Streinu : *Critica literară românească dintre 1920—1945*, în *România literară*, anul I, nr. 9, 5 decembrie 1968, p. 5.
407. M. Dragomirescu și O. B. vezi supra *art. cit.*
408. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. III, p. 48.
409. G. Bogdan-Duică : *Eugen Lovinescu : „Pași pe nisip"*, vol. I și II în *Convorbiri literare*, Anul XL, nr. 10, octombrie 1906, p. 992.
410. E. Lovinescu : *Trubadurul* în *Rampa*, anul XII, nr. 2921, 20 octombrie 1927, p. 1.
411. Idem : *Critice*, vol. V, ed. definitivă, Ed. Ancora, Buc., 1928, p. 3.
412. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 5.
413. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 222.
414. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 30.
415, 416. Idem : *Glossă la „Memorii"* în *Vremea*, Anul V, nr. 235, 1 mai 1932, p. 11.
417. Ch. Lalo : *op. cit.*, p. 205.
418. Jules Lemaître : *op. cit.*, sixième série, p. IX.
419. Idem : *Idem*, première série, pp. 229, 230.
420. Ch. Lalo : *op. cit.*, p. 229.
421. Impresionismul însuși definit de Lovinescu drept un procedeu de reducere la unitate nu trădează chiar prin aceasta o viziune clasică ?
422. Eugen Lovinescu : *Ka...* în *Convorbiri*, Anul I, nr. 23, 1 decembrie 1907, p. 940.
423. Idem : interviu în *Rampa*, anul XVIII, nr. 5103, 16 ianuarie 1935, p. 3.
424. Idem : *Mihail Dragomirescu* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 38, 3 iunie 1922, p. 222.

III

1. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu, Schiță bio-bibliografică* în vol. *E. Lovinescu*, p. 10.
2. Vezi în acest sens *Din scrierile lui Dimitrie Dan*, Cernăuți, 1902, p. 7 ș.u. : *Anuarul festiv al Gimnaziului „Al. Donici" din Fălticeni, 1870—1921*, Tipografia „J. Bendit", Fălticeni, 1921 și *Adevărul* din 23 și 25 iulie 1907. Sînt amănunte despre cariera de profesor și de senator de Suceava.
3, 4. Anonymus Notarius : *loc. cit.*
5. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. I, p. 135.

6. Lucian Blaga : *Trilogia culturii*, E.L.U., Buc., 1969, p. 243 etc.
7. E. Lovinescu : *Poetul Cincinat Pavelescu și Ardealul* în *Românul*, Anul I, nr. 181, 19 august — 1 septembrie 1911, p. 3.
8. Idem : *Critica și istoria literară* în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 10, decembrie 1910, p. 1075.
9. Idem : *Pronunțarea latină în epoca clasică*, Buc., 1904, p. 4.
10. Idem : *Memorii*, vol. III, pp. 221—224.
11—13. Idem : *Titu Maiorescu*, II, în *Flacăra*, anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, pp. 507—508.
14. Idem : *Simulare-stimulare* în *Dimineața*, Anul 33, nr. 11136, 20 decembrie 1937, p. 1, sau în *T. Maiorescu*, vol. I (1840—1876), Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1940, p. 297.
15—17. Idem : *T. Maiorescu*, II, în *Flacăra*, anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, pp. 507—508.
18. Idem : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, pp. 126—127.
19—21. Idem : *Simulare-stimulare* în *Sburătorul*, Anul II, nr. 3, 29 mai 1920, p. 34.
22. Felix Aderca : *Comentarii la o mică temă critică*, în *Idem*, nr. 5, 12 iunie 1920, p. 79.
23. E. Lovinescu : *loc cit.*
24. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 256.
25. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 271.
26. Idem : *Memorii*, vol. III, pp. 223—224.
27. Gabriel Tarde : vezi în special *Les lois de l'imitation* (1890), *La logique sociale* (1895), *L'opposition universelle* (1897), *Les lois sociales* (1898).
28. Anatole France : *op. cit.*, quatrième série, pp. VI—VII.
29. Émile Faguet : *Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle*, deuxième série, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris, f.a., p. 347.
30. Émile Hennequin : *La critique scientifique*, Ed. Perrin et co., Paris, 1888, pp. 195—200.
31. D. Petrescu : *Un precursor* în *România literară*, Anul II, nr. 48 (60), 27 noiembrie 1969, p. 12.
32. N. Petrașcu : *Noi în 1892*, Buc., 1892, pp. 13—15.
33. Henry de Varigny : *Bazele sociologiei după Gabriel Tarde*, articol tradus în *Epoca*, anul X, nr. 229 și 230 din 22 și 23 august 1907, p. 1.
34. E. Lovinescu : *A. D. Xenopol : „Istoria partidelor politice în România"* în *Românul*, anul I, nr. 157, 158, 160, 161, din 19 iulie — 1 august, 20 iulie — 2 august, 23 iulie — 5 august, 24 iulie — 6 august 1911, pp. 5, 6, 6, 6, 6—7.
35. Ileana Vrancea în *E. Lovinescu, critic literar*, E.L., Buc., 1965, p. 56 consideră de pildă *Istoria civilizației române moderne* o „construcție hibridă".

36. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. I, Ed. Ancora, Buc., 1924, p. 133.
37. Idem : *op. cit.*, p. 132. Vezi pentru sursele lui Lovinescu în special Gustave Le Bon : *La révolution française et la psychologie des révolutions*, Ed. Flammarion, Paris, 1920 și *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Ed. Felix Alcan, Paris, 1922 și Ernest Seillère : *Introduction à la philosophie de l'impérialisme*, Ed. Felix Alcan, Paris, 1911.
38. Idem : *Ibidem*, p. 44.
39. Idem : *Ibidem*, p. 41.
40. Idem : *Ibidem*, p. 42.
41. Idem : *Ibidem*. Vezi și p. 46.
42. Idem : *Ibidem*, pp. 36—37.
43. Idem : *Memorii*, vol. III, p. 224.
44. Idem : *Memorii*, vol. II, pp. 296—298.
45. C. Rădulescu-Motru : *Ideologia revoluționară în cultura română*, I, în *Mișcarea literară*, Anul II, nr. 29, 30 mai 1925, p. 1.
46. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, Ed. Ancora. Buc., 1925, p. 104.
47. Idem : *Ibidem*, p. 71.
48. Idem : *Ibidem*, p. 190.
49. Idem : *Ibidem*, p. 77.
50. Idem : *Ibidem*. pp. 78—83.
51. Idem : *Ibidem*, pp. 116—117.
52. Z. Ornea : *„Tradiționalism" și „evoluție" în sociologia burgheză românească din deceniul al 3-lea* în vol. *Curente și orientări în istoria filozofiei românești*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1967, p. 252.
53. Henri Bergson : *L'évolution créatrice*, Felix Alcan, Paris, 1921, pp. 68—69, 93.
54. C. Rădulescu-Motru : *Puterea sufletească*, Casa Școalelor, Buc., 1930. pp. 134—135, 340—344.
55. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, p. 97.
56. Idem : *Ibidem*, p. 165.
57. Idem : *Ibidem*, p. 156.
58. Idem : *Ibidem*, p. 158.
59. Idem : *Ibidem*, pp. 158—159.
60. Idem : *Ibidem*, pp. 165—166.
61. Idem : *Ultimul junimist* în *Mișcarea literară*, Anul I, nr. 5, 13 decembrie 1924, p. 1.
62. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, pp. 16 și 17.
63. Idem : *Ibidem*, p. 19. Vezi o idee similară și la T. Vianu : *Filozofia culturii*, Ed. II, Publicom, Buc., 1945, p. 29.

64. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 24.
65. Idem : *Ibidem*, p. 112.
66—68. Idem : *Idem*, vol. II, Ed. Ancora, Buc., 1925, p. 227.
69. Idem : *Ibidem*, p. 188.
70. Idem : *Ibidem*, p. 227.
71. Idem : *Idem*, vol. I, pp. 20—21.
72. Idem : *T. Maiorescu*, III, în *Flacăra*, anul IV, nr. 49, 19 septembrie 1915, p. 519. Articolul e reprodus în *Critice*, vol. III, 1915, pp. 207—211.
73, 74. Idem : *Ibidem*.
75. Idem : *Critice*, vol. I, ed. def., p. 5.
76. Idem : *Ibidem*, p. 6.
77. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 172.
78. Idem : *Problema originalității* în *Dimineața*, Anul XXI, nr. 6584, 16 martie 1925, p. 3. Că, așa cum spunea Lovinescu, teoriile circulă sau, am putea adăuga, se nasc spontan și independent o dovedesc și interesantele similitudini dintre ideile criticului român și acelea ale filozofului englez al istoriei Arnold J. Toynbee care vorbește și el de mimetismul revoluțiilor, de rolul determinant al claselor superioare (inteligența, în terminologia lui Toynbee) în procesul de occidentalizare și despre duelul dintre „arhaism" și „futurism" în evoluția civilizațiilor.
(Vezi în acest sens studiul lui N. Bagdasar din vol. *Teoreticieni ai civilizației*, Ed. științifică, Buc., 1969, pp. 46, 55—56, 61—64.)
79. P. Nicanor et co. : *Prăbușirea poporanismului* în *Viața românească*, Anul XVI, nr. 12, decembrie 1924, pp. 460—467.
80. G. Ibrăileanu : *Spiritul critic în cultura românească*, Ed. II, Ed. Viața românească, Iași, 1922, p. 2.
81. Idem : *Ibidem*, p. 261.
82. Idem : *Ibidem*, p. 265.
83. Tudor Teodorescu-Branițe : *E. Lovinescu : „Istoria civilizației române*, vol. II : *Forțele reacționare. O discuție în jurul poporanismului*", în *Aurora*, anul V, nr. 1013, 25 martie 1925, pp. 1—2.
84. C. Dobrogeanu-Gherea : *Post scriptum sau cuvinte uitate* în *Scrieri social-politice*, Ed. politică, Buc., 1968, pp. 208—214, 227—232.
85. Idem : *Asupra socialismului în țările înapoiate* în *Idem*, pp. 256—258. Vezi și *Ce vor socialiștii români ?* (1885—1886).
86. Idem : *Neoiobăgia*, Ed. II, Ed. Viața românească, Buc., f.a., p. 35 ș.u.
87. Idem : *Post-scriptum sau cuvinte uitate, loc. cit.*, p. 211.
88. Idem : *Ibidem*, pp. 230—231.
89. Marx și Engels : *Manifestul partidului comunist*, Ed. a VI-a, E.S.P.L.A., Buc., 1958, pp. 40—41.
90. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, p. 215.

91. E Lovinescu : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. I, Casa Școalelor, Buc., 1943, p. 300 ș.u. Într-adevăr, similitudinile de concepție antijunimistă sînt izbitoare pentru cine citește atît scrisoarea lui Xenopol către I. Negruzzi (ianuarie 1869), publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, vol. II, pp. 20—27, cît și seria de articole ale aceluiași *Studii asupra stării noastre actuale*, (mai ales partea a III-a), apărute inițial în *Convorbiri literare* și reeditate de E. Lovinescu în *Antologia ideologiei junimiste*, Casa Școalelor, 1942, pp. 169—278.
92. Idem : *Idem*, vol. II, pp. 126—127.
93. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 20.
94. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. I, p. 148, și vol. II, pp. 105—106.
95, 96. Idem : *Idem*, vol. II, p. 107.
97. Idem : *Ibidem*, p. 106.
98. Idem : *Idem*, vol. I, pp. 148—149.
99. Idem : *Ibidem*, p. 148.
100. Idem : *Idem*, vol. III, pp. 53—54.
101, 102. Idem : *Ibidem*, p. 54.
103. P. Nicanor et co. : *Iar interdependența!* în *Viața românească*, Anul XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 123.
104. Idem : *Ibidem*, p. 122.
105. Idem : *Ibidem*, p. 123.
106. E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. II, p. 173.
107. Idem : *Ibidem*, p. 172.
108. Idem : *Idem*, vol. III, p. 59.
109. G. Ibrăileanu : *După 27 de ani* în *Viața românească*, Anul XXV, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1933, pp. 5—9.
110. C. Rădulescu-Motru : *Ideologia revoluționară în cultura română*, I, în *Mișcarea literară*, anul II, nr. 29, 30 mai 1925, p. 1.
111. Idem : *Cultura română și politicianismul*, Ed. III, B.p.t., nr. 585—586, [1910], p. 94.
112. E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. III, p. 18.
113. Idem : *Ibidem*, pp. 17—18.
114, 115. Nichifor Crainic : *A doua neatîrnare* în *Gîndirea*, Anul VI, nr. 1, februarie 1926, p. 1.
116. Idem : *Ibidem*, p. 3.
117, 118. E. Lovinescu : *Filioque sau nuca-n perete* în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 2, aprilie 1926, p. 25 și în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 176.
119, 120. Idem : *„Cultură" și „civilizație"* în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 2,

aprilie 1926, p. 26 și în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, pp. 177—178.

121. Cu privire la ceea ce a „împrumutat", vezi răspunsul lămuritor al lui Lovinescu: *Competența anonimă* în *Mișcarea literară*, Anul II, nr. 18, 14 martie 1925, p. 1, reprodus în vol. III al *Istoriei civilizației...*, pp. 205—209.

122. Vezi I. C. Filitti: *E. Lovinescu: „Istoria civilizației române moderne"*, în *Convorbiri literare*, Anul 57, ianuarie 1925, pp. 67—72; D. V. Barnoschi: *Idem* în *Viața românească*, Anul XVII, nr. 2, februarie 1925, pp. 241—245; Nicolae Petrescu: *Idem*, în *Mișcarea literară*, Anul I, nr. 4, 6 decembrie 1924, p. 3 și Anul II, nr. 20, 28 martie 1925, p. III; Al. Procopovici: *Idem*, în *Dacoromania*, Anul IV, 1924—26, pp. 1183—1193. Pentru problema paternității unor idei vezi și Camil Petrescu în *Cetatea literară*, Anul I, nr. 4, 15 februarie 1926, p. 30.

123. N. Bălcescu: *Mersul revoluției în istoria românilor* în *Opere*, vol. I, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1953, p. 307.

124. Idem: *Reforma socială la români*, în *Idem*, p. 250.

125. Lucrețiu Pătrășcanu: *Un veac de frământări sociale 1821—1907*, E.P., Buc., 1969.

126. * * * *Istoria României*, vol. III, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1964, pp. 585 etc. Vezi și vol. IV, pp. 13—25.

127. Z. Ornea: *art. cit.*, pp. 249—283. Vezi de același amplul studiu *E. Lovinescu — sociolog al culturii* (în vol. *Filozofia și sociologia românească în prima jumătate a secolului al XX-lea*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1969, pp. 234—278) unde poate fi găsită întreaga discuție pe care o implică *Istoria civilizației române moderne* sub raport sociologic.

128. E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Ed. Ancora, Buc., 1926, p. 178.

129. Idem: *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, p. 76.

130. Idem: *Jean-Jacques Weiss et son oeuvre littéraire*, pp. 60—61.

131, 132. E. Lovinescu: *Teoria mediului și literatura noastră* în *Pași pe nisip*, vol. I, Tip. Saidman, Fălticeni, 1906, p. 21.

133. Idem: *Ibidem*, p. 28.

134. Émile Hennequin: *La critique scientifique*, Ed. Perrin et co., Paris, 1888, pp. 106—117.

135. Idem: *Ibidem*, pp. 185—200.

136. J. M. Guyau: *L'art au point de vue sociologique*, Deuxième édition, Felix Alcan, Paris, 1889, p. 379.

137. Idem: *Ibidem*, p. 44.

138. Idem: E. Lovinescu: *op. cit.*, p. 35.

139. Idem: *Ibidem*, p. 38.

140. E. Lovinescu: *Gh. Asachi*, Ed. Casei Şcoalelor, Buc., 1927, p. 111.
141. Idem: *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. III, p. 32.
142. Idem: *Ibidem*, p. 33.
143. Despre existenţa unui spirit al veacului vezi şi opinia lui R. Wellek şi A. Warren din *Teoria literaturii*, E.L.U., Buc., 1967, pp. 164—168.
144. Ion Barbu: *„Evoluţia poeziei lirice" după E. Lovinescu*, în *Ideea europeană* din 1 decembrie 1927, reprodus în vol. *Pagini de proză*, E.L., Buc., 1968, p. 79.
145. G. Călinescu: *Elogii pentru libertate* în *Viaţa literară*, Anul II, nr. 66. 17 decembrie 1927, p. 1. Vezi şi consideraţiile din *Gîndirea*, Anul VII, nr. 12, decembrie 1927, pp. 352—353, în care Călinescu contestă îndreptăţirea sincronismului ca imitaţie şi pentru alte motive, acuzîndu-l în concluzie de „mimetism literar" şi de „unilateralitatea culturii promotorilor lui, care nu cunosc decît literatura franceză".
146, 147. E. Lovinescu: *Sincronismul* în *Idem*, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1 şi în *Critice*, vol. VII, ed. def., Ed. Ancora, Buc., 1929, pp. 12—15.
148. Lucian Blaga: *Orizont şi stil* în *Trilogia culturii*, p. 111.
149. E. Lovinescu: *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. III, p. 71.
150. Idem: *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, pp. 57—58.
151. Idem: *Memorii*, vol. II, p. 269.
152. Idem: *Învăţămîntul clasic la noi* în *Revista generală a învăţămîntului*, Anul I, nr. 2, 1 iulie 1905, p. 122.
153. Idem: *Ce literatură ne trebuie* în *Epoca*, Anul XI, nr. 55, 26 februarie 1905, p. 1.
154. Idem: *Literatura, Publicul şi Statul*, III, în *Rominul*, Anul I, nr. 118, 1/14 iunie 1911, p. 2.
155, 156. Idem: *Ce literatură ne trebuie, loc cit.*
157, 158. Idem: *Triptic. I. Ion Minulescu* în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 13, 1 iulie 1908, p. 518.
159. Idem: *Cum devii pamfletar* în *Rampa*, Anul I, nr. 215, 16 aprilie 1916, p. 1.
160. Idem: *Ironii* în *Idem*, nr. 250, 21 mai 1916, p. 1.
161, 162. Idem: *Triptic I. Ion Minulescu, loc. cit.*
163—167. Idem: *Un colţ latin* în *Rominul*, Anul I, nr. 25, 1/14 februarie 1911, p. 1.
168. Idem: *Op. cit.* Vezi şi *Poetul Cincinat Pavelescu şi Ardealul*, III, în *Rominul*, Anul I, nr. 181, 19 august/1 septembrie 1911, pp. 2—3 sau, mai tîrziu, *Mai multă cultură latină...* în *Cele trei Crişuri*, Anul I, nr. 3—4, 15 mai — 1 iunie 1920, p. 1.
169. Vezi de ex. D. Anghel: *Reflecţiile unui poet* în *Tribuna* (Arad), Anul XV, nr. 148, 8/21 iulie 1911, p. 1.
170—172. E. Lovinescu: *Innoiri*, în *Rampa*, Anul I, nr. 64, 5 ianuarie 1912, p. 1.

173. E. Lovinescu : *Duiliu Zamfirescu* în *Convorbiri literare*, Anul XLV, nr. 11, noiembrie 1911, pp. 1275—1290.
174. Idem : *Idem* în *Sburătorul literar*, Anul II, nr. 40, 17 iunie 1922, p. 279 și în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, Buc., 1943, pp. 113—151.
175. Idem : *D. O. Goga* în *Critice*, vol. II, Ed. Socec, 1910, pp. 141—199.
176. Idem : *Literatura Ardealului* în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 7, septembrie 1910, pp. 815—826.
177. Idem : *Ibidem*, p. 816.
178. Idem : *Innoiri, loc cit.*
179. Idem : *Curentele ca frunzele...* în *Rampa*, Anul I, nr. 57, 24 decembrie 1911, p. 1. Vezi și *Curente literare* în *Idem*, nr. 37, 16 februarie/1 martie 1911, p. 1.
180. Idem : *Poetul Cincinat Pavelescu și Ardealul*, I, în *Românul*, Anul I, nr. 179, 17/30 august 1911, p. 2.
181. Idem : *S.P.L.*, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 44 și 45, 15 și 22 august 1915, pp. 457—459 și 470—472.
182. Vezi de ex. : *Stiliții* în *Rampa*, Anul I, nr. 155, 28 aprilie 1912, p. 1 și *Răscoala robilor* în *Idem*, nr. 160, 4 mai 1912, p. 1.
183. Idem : *Un poet nou* în *Sburătorul*, Anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919, p. 169.
184. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pp. 405—406.
185. Idem : *Memorii*, vol. II, pp. 266, 290—291.
186. Idem : *Ibidem*, pp. 265 și 299. Vezi mai ales *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, pp. 174—176.
187. Ideea apare și la Vladimir Streinu în *Critica literară românească dintre 1920—1945*, III. Vezi *România literară*, Anul I, nr. 10, 12 decembrie 1968, p. 5.
188. Idem : *Sburătorul* în *Sburătorul*, Anul I, nr. 1, 19 aprilie 1919, pp. 1—2.
189. Idem : *Apa bucuriei* în *Idem*, nr. 2, 26 aprilie 1919, pp. 1—2.
190. Idem : *Cei ce vin...* în *Idem*, nr. 3, 3 mai 1919, p. 50.
191. Sb. L. : *Poetul necunoscut* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 19, 21 ianuarie 1922, p. 441.
192. E. Lovinescu : *Un poet nou* în *Sburătorul*, anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919, p. 169.
193. Idem : *Literatura d-lui Camil Petrescu* în *Idem*, Anul II, nr. 29, 27 noiembrie 1920, pp. 33—34.
194. Idem : *Doi prozatori* în *Idem*, Anul I, nr. 47, 3 aprilie 1920, pp. 481—482.
195. Idem : *Hortensia Papadat-Bengescu* în *Idem*, nr. 17, 9 august 1919, pp. 377—380.

196. E. Lovinescu : *Liviu Rebreanu* în *Idem*, Anul II, nr. 30, 4 decembrie 1920, pp. 49—51.
197. Idem : *Cuvînt de încheiere* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 52, 22 decembrie 1922, p. 457.
198. Idem : *Ion Minulescu* în *Idem*, nr. 11, 26 noiembrie 1921, p. 249.
199—202. Idem : *Ibidem*, p. 250.
203. Idem : *Există o literatură română?*, II, în *Idem*, nr. 42, 13 octombrie 1922, p. 298.
204. Vezi de ex. și : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, pp. 133—134 și *Idem*, 1937, p. 47 etc.
205. Idem : *Poezia nouă* în *Cele trei Crișuri*, Anul V, nr. 2, februarie 1924, p. 18 și *Iarăși „Poezia nouă"* în *Cuvîntul liber*, seria II, Anul I, nr. 4, 16 februarie 1924, pp. 20—21. Apropierea de ideea lui P. Valéry despre esența muzicală a poeziei (cf. *Variété* vol. I, N.R.F. Paris, p. 95) rămîne desigur posibilă, deși primul volum din *Variété* apare în 1924, adică ulterior articolelor lui Lovinescu. Textul în discuție este însă într-adevăr mai vechi (1920), așa încît presupunerea ca criticul român să-l fi cunoscut nu poate fi exclusă.
206. Idem : *Există o literatură română?, III*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 43, 20 octombrie 1922, p. 314. Întregul ciclu de articole a fost reprodus în *Critice*, vol. IX *(Poezia nouă)*, Ed. Ancora, Buc., 1923, unde Lovinescu încearcă o primă aproximare a tabloului poeziei românești contemporane simboliste și nesimboliste, tablou pe care-l va fixa definitiv în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III *(Evoluția poeziei lirice)*.
207. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pp. 267—268.
208. Idem : *Ibidem*, p. 266.
209. Idem : *op. cit.*, p. 267.
210. Idem : *Ibidem*, p. 454. Vezi și interviul acordat lui I. Valerian în *Viața literară*, Anul I, nr. 6, 27 martie 1926, pp. 1—2.
211. Idem : *Cincizeci de ani de simbolism* în *Adevărul*, Anul 50, nr. 16077, 24 iunie 1936, p. 2. Și pentru G. Călinescu sincronismul nu este de fapt altceva decît un fel de izvorism. (Vezi *Principii de estetică*, p. 99.)
212. cf. T. Vianu : *Literatura comparată* în *Jurnal*, E.L. Buc., 1961, pp. 195—199. Vezi și Al. Dima : *Principii de literatură comparată*, E.L., Buc., 1969, pp. 153—164.
213. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 82.
214. Idem : *Ibidem*, vol. I, p. 199.
215. Idem : *Ibidem*, pp. 199—200.
216. Idem : *Ion Minulescu*, III, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 12, 3 decembrie 1921, p. 273.

217. E. Lovinescu: *Critica și literatura*, I, în *Idem*, nr. 18, 14 ianuarie 1922, pp. 417—418.
218. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 5, noiembrie 1926, p. 68.
219, 220. Idem: *Sămănătorul (cu prilejul volumului „O luptă literară" de N. Iorga)*, II, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 42, 1 august 1915, p. 440.
221. Idem: *Ce literatură ne trebuie*, *loc. cit.*
222—224. Idem: *Literatura și critica*, II, în *Epoca*, Anul XI, nr. 325, 28 noiembrie 1905, p. 1.
225. Idem: *Figurine*, II, în *Idem*, Anul XII, nr. 7, 10 ianuarie 1906, p. 1.
226. Idem: *D. I. Agîrbiceanu* în *Idem*, Anul XI, nr. 346, 19 decembrie 1905, p. 1.
227—233. Idem: *D. M. Sadoveanu*, VII, în *Idem*, Anul XII, nr. 30, 2 februarie, p. 1.
234. Idem: *Literatura, Publicul și Statul* în *Românul*, anul I, nr. 106, 14/27 mai 1911, pp. 1—2.
235. Idem: *Idem* în *Idem*, nr. 125, 9/22 iunie 1911, pp. 1—2 și nr. 127, 11/24 iunie 1911, pp. 1—2.
236. Idem: *Idem* în *Idem*, nr. 137, 23 iunie/6 iulie 1911, p. 2.
237—240. Idem: *Criza actuală a literaturii noastre* în *Convorbiri literare*, Anul XLV, nr. 12, decembrie 1911, p. 1406.
241—244. Idem: *Ibidem*, p. 1407.
245—247. Idem: *Literatura și critica*, II, *loc. cit.*
248. Idem: *Un fetiș modern: poezia populară*, II, *Flacăra*, Anul IV, nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 554 și în *Critice*, vol. IV. Ed. Steinberg, Buc., 1916, p. 146.
249. Idem: *art. cit.* și în vol. p. 147.
250, 251. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 119. Vezi și p. 19.
252. Idem: *Romantismul lor*, I, în *Epoca*, Anul XII, nr. 2, 3 ianuarie 1906, p. 1.
253, 254. Idem: *I. Popovici-Bănățeanu* în *Idem*, Anul XI, nr. 276, 10 octombrie 1905, p. 1.
255. Idem: *M. Sadoveanu* în *Idem*, Anul X, nr. 164, 16 iunie 1904, p. 2.
256. Idem: *Idem*, IV, în *Idem*, Anul XII, nr. 13, 16 ianuarie 1906, p. 1.
257. Idem: *Idem*, V, în *Idem*, nr. 16, 19 ianuarie 1906, p. 1.
258. Idem: *Literatura și critica*, II, *loc. cit.*
259. Idem: *D. I. Gorun*, în *Idem*, Anul XII, nr. 23, 26 ianuarie 1906, p. 1.
260. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, pp. 201, 219 etc, *Poziția tradiționalismului ortodox* în *Adevărul*, Anul 51, nr. 16254, 22 ianuarie 1937, pp. 1—2.

261, 262. E. Lovinescu: *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 211.
263. Idem: *Ibidem*, p. 213.
264. Idem: *Ibidem*, p. 206.
265. Idem: *Ibidem*, p. 207.
266. Idem: *Ibidem*, p. 208.
267. Idem: *Ibidem*, p. 169 etc.
268. Idem: vezi mai întîi textul în *Ibidem*, pp. 173—174, apoi în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 94, din care am citat.
269. Idem: *Ibidem, (Istoria literaturii...)*, pp. 23—24.
270. Nichifor Crainic: *Estetica lui Nicolae Iorga*, în *Gîndirea*, Anul XI, nr. 6—7—8, iunie-iulie-august 1931, p. 245.
271. E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 53.
272. Idem: *Ibidem*, pp. 53—54. Vezi și vol. I, 1926, pp. 215—216.
273. Idem: *T. Maiorescu* în *Critice*, vol. III, 1915, p. 216.
274. N. Iorga: *Procesul „Sămănătorului"* în *Ramuri*, nr. festiv, 1905—1929, pp. 33—38.
275. D. Tomescu: *Actualitatea sămănătorismului* în *Ramuri*, Anul XIX, nr. 10, decembrie 1925, pp. 299—303.
276, 277. Idem: *O istorie a literaturii contemporane* în *Scrisul românesc*, Anul I, nr. 4, februarie 1928, p. 64.
278. Idem: *Actualitatea sămănătorismului, loc. cit.*, p. 301.
279. G. Ibrăileanu: *Modă și originalitate*, în *Viața românească*, Anul XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 118.
280. Idem: *Consumare și producere* în *Idem*, nr. 2, februarie 1928, p. 291. De consultat, pentru o discuție mai amplă, Al. Piru: *G. Ibrăileanu*, E.L., Buc., 1967, pp. 216—231.
281, 282. G. Călinescu: *Cauze imperceptibile... în strînsă interdependență* în *Sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 19.
283. Nichifor Crainic: *Spiritualitate* în *Gîndirea*, Anul VIII, nr. 8—9, august-septembrie 1928, p. 307.
284. G. Călinescu: *Eugen Lovinescu* în *Gîndirea*, Anul VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 325.
285. E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pp. 438—439.
286, 287. Idem: *Literatura de avangardă* în *Licăriri*, Anul II, nr. 8—10, februarie 1931, p. 2.
288. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, p. 8.
289. Idem: *Ibidem*, p. 438.
290. Idem: *Idem*, 1937, p. 169.
291. Idem: *Aqua forte*, p. 237.
292. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 176.

293. E. Lovinescu : *Radu Cosmin* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 4, 8 octombrie 1921, p. 81.
294. B. Fundoianu : *Imagini și cărți din Franța*, Buc., 1922, p. 9 etc.
295. N. Davidescu : *Critica veche despre poezia nouă* și *Adnotații în marginea simbolismului* în *Flacăra*, Anul VII, nr. 29 și 31 din 21 iulie și 4 august 1922, pp. 463—464 și respectiv 495.
296. E. Lovinescu : *Există o literatură română?* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 41, 6 octombrie 1922, p. 282.
297. Idem : *Ibidem*, p. 282.
298. Idem : *Ibidem*, p. 284.
299. Idem : *Idem* în *Idem*, nr. 43, 20 octombrie 1922, p. 314.
300. Idem : *Pași pe nisip...*, vol. II, pp. 32—33.
301. Idem : scrisoare din 8 ianuarie 1907 către M. Dragomirescu, în fondurile Bibliotecii Academiei R.S.R.
302. Idem : vezi *Luceafărul*, Anul IX, nr. 8, 16 aprilie 1910, p. 1971 ; *Sburătorul*, Anul II, nr. 5, 12 iunie 1920, pp. 65—66 ; *Critice*, vol. VIII, pp. 172—173.
303. Idem : *Apa bucuriei* în *Sburătorul*, Anul I, nr. 2, 26 aprilie 1919, p. 2.
304. Idem : *E cu putință o disociație?* în *Idem*, nr. 27, 18 octombrie 1919, p. 4.
305. Idem : *Ibidem*, pp. 4—5.
306, 307. Idem : *Ibidem*, p. 5.
308. Idem : *Literatura și critica*, VI, în *Epoca*, Anul XI, nr. 342, 15 decembrie 1905, p. 1.
309—311. Idem : *Idem*, VII, în *Idem*, nr. 349, 22 decembrie 1905, p. 1.
312. Idem : *„Sămănătorul" (cu prilejul volumului „O luptă literară" de N. Iorga)*, I, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 41, 25 iulie 1915, p. 425.
313, 314. Idem : *A zecea muză : critica* în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 6, august 1910, p. 701.
315, 316. Idem : *Ibidem*, p. 702.
317. Idem : *Ibidem*, pp. 702—703.
318, 319. Idem : *Ibidem*, p. 703.
320. Idem : *Speranțe literare* în *Sburătorul*, Anul II, nr. 12, 31 iulie 1920, p. 177. Mai tîrziu Lovinescu va declara retrospectiv : „Criticul n-are altă ambiție decît să descopere valorile tinere. Valoarea criticului trăiește deci [prin] valoarea scriitorilor pe care i-a descoperit. Date fiind profesia și lipsa mea de ambiție literară, eu n-am ținut pe nimeni la ușă. Am primit pe fiecare!" (vezi A. P. Samson : *Cu d. E. Lovinescu despre el și despre alții* în *Rampa*, Anul XV, nr. 3622, 17 februarie 1930, p. 3.)
321. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu — schiță bio-bibliografică* în vol. *E. Lovinescu*, pp. 52—53. Asupra meritelor cercului *Sburătorul* vezi printre

altele ancheta organizată de *Vremea*, Anul V, nr. 232, 3 aprilie 1932, pp. 6—7 și 9, la care răspunde, printre alții, și Ion Barbu. Pentru el, Lovinescu este *„singura noastră rațiune de a scrie*, omul admirabil prin care s-a provocat și convocat în mare parte literatura cea nouă" (p. 6).

322. E. Lovinescu : *Critica și literatura*, I, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 18, 14 ianuarie 1922, p. 417.
323. Idem : *Ibidem*, pp. 417—418.
324, 325. Idem : *Ibidem*, p. 418.
326. Idem : *Ibidem*, II, în *Idem*, nr. 20, 28 ianuarie 1922, p. 465.
327. Idem : *I. Al. Brătescu-Voinești*, I, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 16, 28 august 1920, p. 241.
328, 329. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 194.
330. Idem : *Ibidem*, p. 195.
331. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 124.
332. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, pp. 224—229.
333. F. Brunetière : *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature...*, Hachette, Paris, 1890.
334. René Wellek, Austin Warren : *Teoria literaturii*, p. 312.
335. Idem : *Ibidem*, p. 300.
336. E. Lovinescu : *Hortensia Papadat-Bengescu*, I, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 14, 17 decembrie 1921, p. 322.
337. Idem : scrisoare către M. Dragomirescu, nedatată, din fondurile Bibliotecii Acad. R.S.R., cota $\frac{\text{(S 53 (73)}}{\text{VII}}$
338. Idem : *Mihail Sadoveanu* în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 44, 27 octombrie 1922, p. 344.
339. Idem : *Critice*, vol. I, ed. def., p. 53.
340. Idem : *L. Rebreanu*, II, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 31, 11 decembrie 1920, pp. 65—66.
341. Idem : *Gîndire-poezie*, în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 8, octombrie 1910, p. 920.
342, 343. Idem : *Ibidem*, p. 921.
344. Idem : *Ibidem*, p. 926.
345, 346. Idem : *Criza actuală a literaturii noastre*, *loc. cit.*, p. 1408.
347. Idem : *Ibidem*, p. 1409.
348. Idem : *Ibidem*, pp. 1409—1410.
349, 350. Idem : *Ibidem*, p. 1410.
351, 352. Idem : *Ibidem*, p. 1411.
353. Idem : *Ibidem*, p. 1412.
354. Idem : *Ibidem*, p. 1413.

355. E. Lovinescu : *Ibidem,* p. 1412. Vezi și *Intelectualizarea literaturii* în *Rampa,* Anul I, nr. 66, 7 ianuarie 1912, p. 1.
356. Idem : *Ovid Densusianu* în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 39, 10 iunie 1922. pp. 241—243 ; *Istoria literaturii române contemporane,* vol. I, pp. 126—134 și vol. II, pp. 242—253.
357—360. Idem : *Lucian Blaga, I.* în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 6, 22 octombrie 1921, p. 130.
361. Idem : *Idem* II, în *Idem,* nr. 7, 29 octombrie 1921, p. 153.
362, 363. Idem : *Critica și literatura,* III, în *Idem,* nr. 21, 4 februarie 1922, p. 489.
364—366. Idem : *Ibidem,* p. 490.
367. Idem : *Idem,* IV, în *Idem,* nr. 22, 11 februarie 1922, p. 513.
368. Idem : *Ibidem,* pp. 513—514.
369. Idem : *Idem,* V, în *Idem,* nr. 23, 18 februarie 1922, p. 539.
370. Idem : *Ibidem.*
371, 372. Idem : *Idem,* VI, în *Idem,* nr. 24, 25 februarie 1922, p. 561.
373, 374. Idem : *Idem,* VII, *Quo vadis?,* în *Idem,* nr. 25, 4 martie 1922, p. 586.
375. Idem : *Ibidem,* pp. 585—586.
376. Idem : *Ibidem,* p. 586.
377. Idem : *Literatura „Sburătorului"* în *Sburătorul,* Anul IV, nr. 3, mai 1926, p. 29 și în *Istoria literaturii române contemporane,* vol. I, pp. 167—169. Vezi și *Diversitatea estetică* în *Rampa,* Anul XI, nr. 2532, 4 aprilie 1926, p. 6.
378. Idem : răspuns la un *interviu-expres* din *România literară,* nr. 5, 19 martie 1932, p. IV
379. Idem : *Critica și literatura,* VII, în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 25, 4 martie 1922, p. 587.
380. Idem : *Istoria literaturii române contemporane,* vol. III, p. 378.
381. Idem : *Există o literatură română?* în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 44, 27 octombrie 1922, p. 329.
382. Idem : *Lucian Blaga,* III, în *Idem,* nr. 8, 5 noiembrie 1921, p. 177.
383. Idem : *Istoria literaturii române contemporane,* vol. IV, Ed. Ancora, Buc., 1928, p. 10.
384, 385. Idem : *Ibidem,* p. 11.
386. Idem : *Lucian Blaga,* I, *loc. cit.,* p. 130.
387. Idem : *Istoria literaturii române contemporane,* vol. IV, pp. 11—12.
388. Idem : *Există o literatură română?,* II, în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 42, 13 octombrie 1922, p. 298.
389. Idem : *Istoria literaturii române contemporane,* vol. IV, p. 12.
390. Idem : *Critica și literatura,* VII, *Quo vadis?, loc. cit.,* p. 586.

391 : E. Lovinescu : *Critice*, vol. IX, p. 190. Modificarea concepției lui Lovinescu apare și mai limpede în considerațiile concluzive despre poezie din ultimul volum al *Istoriei literaturii...*, p. 164, unde criticul mărturisește fără nici un echivoc : „în domeniul lirismului, am căutat să fixăm conceptul unei poezii pure, inefabile, muzicale, care, trecînd peste romantism și simbolism, se adîncește în stările de conștiință profunde, neorganizate, inexprimabile altfel decît pe cale de sugestie". Dar aceasta e chiar definiția poeziei simboliste și în nici un caz a celei intelectualizate. Cu toată recunoașterea noilor mutații ale liricii, simpatia criticului merge tot spre simbolism pînă la confuzia lui cu poezia însăși. „Legea" evoluției spre adîncire în subiect furnizează în fine argumentul teoretic necesar.

392. Idem : *Literatura și critica*, II, în *Epoca*, Anul XI, nr. 325, 28 noiembrie 1905, p. 1.

393, 394. Idem : *D. M. Sadoveanu*, VI, în *Idem*, Anul XII, nr. 27, 30 ianuarie 1906, p. 1.

395. Idem : *Romantismul lor*, I, în *Idem*, nr. 2, 3 ianuarie 1906, p. 1.

396. Idem : *D. M. Sadoveanu*, VII, în *Idem*, nr. 30, 2 februarie 1906, p. 1.

397. Idem : *Ibidem* și *Pași pe nisip*, vol. II, p. 47 (de aici citām).

398. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, p. 329.

399. Idem : *I. Rebreanu*, II, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 31, 11 decembrie 1920, p. 66. Pentru a se înțelege mai bine sentimentul exultant al criticului, a se compara și cu articolul *Cele două coarde...*, I, din *Sburătorul*, Anul I, nr. 20, 30 august 1919, pp. 449—451.

400. Idem : *Brăescu*, I, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 33, 29 aprilie 1922, pp. 121—123.

401. Vezi de ex. Mihail Sebastian : *Chestiunea Caragiale-Brăescu* în *Universul literar*, Anul XLIV, nr. 51, 16 decembrie 1928, p. 821.

402. E. Lovinescu : *Hortensia Papadat-Bengescu*, II, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 15, 24 decembrie 1921, p. 346.

403. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, p. 250.

404. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, pp. 266—267.

405. Idem : *Brăescu*, I, *loc. cit.*, p. 121.

406. Idem : *Tamburinarul din Valmajour* în *Convorbiri*, Anul I, nr. 24, 15 decembrie 1907, pp. 970—971.

407. Idem : *M. Sadoveanu*, IV, în *Epoca*, Anul XII, nr. 13, 16 ianuarie 1906, pp. 1—2.

408. Idem : *Critice*, vol. I, ed. def., p. 53.

409. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, p. 39.

410. Idem : *Idem*, 1937, p. 197.

411. Idem : *Ibidem*, p. 267.

412. E. Lovinescu : *Idem*, vol. IV, p. 10.
413. Idem : *Ibidem*, p. 12.
414. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 220.
415. Idem : *Cincuantenarul romanului românesc*, în *Flacăra*, Anul III, nr. 9, 14 decembrie 1913, p. 75.
416. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 224.
417, 418. Idem : *Ibidem*, p. 225.
419. Idem : *Presa și limba literară*, în „*Salonul literar*", Anul I, nr. 3, mai 1925, pp. 25—26.
420. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 242. Problema superiorității literaturii citadine asupra celei rurale a provocat mari dezbateri și mari controverse în epoca interbelică. Răspunzînd lui Camil Petrescu în 1939, G. Călinescu polemiza implicit și cu Lovinescu : „Ecuațiile acestea țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali" (vezi *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în *Viața românească*, Anul XXXI, nr. 1, ianuarie 1939, pp. 82—83).
421. Idem : *op. cit.*, p. 346.
422. Idem : *L. Rebreanu* (sfîrșit) în *Sburătorul*, Anul II, nr. 33, 25 decembrie 1920, p. 97.
423. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 356.
424. Cît privește mult dezbătuta încercare a lui Roger Garaudy (vezi *Despre un realism nețărmurit*, E.L.U., Buc., 1968) de a include în conceptul de realism creatori atît de diferiți ca Picasso, Saint-John Perse sau Kafka, ea dizolvă în fond și anulează însuși conținutul istoric și estetic al conceptului făcîndu-l inutilizabil, după cum s-a arătat cu justețe în numeroasele critici ce i-au fost adresate. (Vezi de ex. Matei Călinescu : *Accepțiile realismului* în vol. *Eseuri critice*. E. L., Buc., 1967, pp. 219—244.)
425, 426. E. Lovinescu : *Teatrul Național : „Ringala", dramă istorică în cinci acte de Victor Eftimiu*, II, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 25, 4 aprilie 1915, p. 238.
427, 428. Idem : *Spectator într-un fotoliu : „Apus de soare" de Delavrancea*, în *Idem*, nr. 11, 27 decembrie 1914, p. 75.
429. Idem : *Mai mare ca natura...* în *Rampa*, Anul I, nr. 129, 18 ianuarie 1916, p. 1.
430. Idem : *Idem, Marginalia*, I, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 29, 2 mai 1915, p. 287.
431. Idem : *Teatrul Național : „Bujorești", comedie în patru acte de Caton Theodorian*, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 27, 18 aprilie 1915, p. 262.

432. E. Lovinescu: *Teatrul Național: „Bujorești"*, *comedie în patru acte de Caton Theodorian*, II, în *Flacăra*, nr. 28, 25 aprilie 1915, p. 275.
433. Idem: *Idem*, I, *loc. cit.*
434. Idem: *Teatrul Național: „Năpasta"*, *Dramă în două acte de I. L. Caragiale* în *Idem*, nr. 9—10, 20 decembrie 1914, p. 63.
435. Idem: *Teatrul Regina Maria: „Căminul" (Le Berçail), piesă în trei acte de Henry Bernstein* în *Idem*, Anul V, nr. 6, 21 noiembrie 1915, p. 71.
436. Idem: *Teatrul Național: „Azilul de noapte"*, *dramă în patru acte de Maxim Gorki*, în *Idem*, Anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 515.
437. Idem: *Teatrul Voiculescu-Bulandra: „Îndrăgoștita"*, *comedie în trei acte de Georges de Porto-Riche* în *Idem*, nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 563.
438. Idem: *Teatrul Regina Maria: „Strigoii"*, *dramă în trei acte de Henric Ibsen*, în *Idem*, Anul V, nr. 16, 30 ianuarie 1916, p. 188.
439. Idem: *În marginea teatrului grec*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 25, 4 octombrie 1919, p. 571.
440. Idem: *Gustul lacrimilor*, în *Idem*, nr. 31, 15 noiembrie 1919, pp. 97—99.
441. Idem: *Melodrama regelui Oedip*, în *Rampa*, Anul I, nr. 105, 21 decembrie 1915, p. 1.
442. Idem: *Lear*, II, în *Idem*, nr. 170, 28 februarie 1916, p. 1.
443. Idem: *Melodrama regelui Oedip*, *loc. cit.*
444. Idem: *Teatrul Național: „Oedip-Rege"*, *tragedie în cinci acte de Sofocle*, II, în *Flacăra*, Anul V, nr. 11, 26 decembrie 1915, p. 127.
445. Idem: *Comicul dureros*, în *Rampa*, Anul I, nr. 50, 23 octombrie 1915, p. 1.
446. Idem: *Teatrul Național: „Oedip-Rege"*, *tragedie în 5 acte de Sofocle*, în *Flacăra*, *Anul V*, nr. 10, 19 decembrie 1915, p. 116.
447. Idem: răspuns la ancheta *Ce preferați? Teatru sau cinematograf?*, în *Rampa*, Anul XXVI, nr. 5966, 29 noiembrie 1937, p. 3.
448. Idem: *Hortensia Papadat-Bengescu (cu prilejul „Bătrînului")*, I, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 50, 24 aprilie 1920, pp. 537—539.
449. Idem: *Suflete tari*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 39, 10 iunie 1922, p. 260 și *Mitică Popescu*, în *Rampa*, Anul XIII, nr. 3057, 31 martie 1928, p. 1.
450. E. L.: *Teatrul Național: „Ciuta"*, *piesă în 3 acte de Victor Ion Popa*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 41, 6 octombrie 1922, p. 294.
451—453. E. Lovinescu: *De la lectură la reprezentare*, în *Rampa*, Anul XII, nr. 2904, 30 septembrie 1927, p. 1.
454. E. L.: *Jocul apelor*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 7, 29 octombrie 1921, p. 175.
455. E. Lovinescu: Răspuns la ancheta *Ce reprezintă teatrul pentru dv.?*, în *Rampa*, Anul XXVII, nr. 6015, 24 aprilie 1938, p. 10.
456. Idem: *Textul*, în *Idem*, Anul I, nr. 156, 14 februarie 1916, p. 1.

457, 458. E. Lovinescu : *Marioara Voiculescu sau despre celebritate,* în *Flacăra,* Anul IV, nr. 21, 7 martie 1915, pp. 187—188.

459. Idem : *Pământul făgăduinței,* în *Rampa,* Anul I, nr. 226, 27 aprilie 1916, p. 1.

460. Idem : *Teatrul Regina Maria : „Fluture de noapte", dramă în patru acte de Henry Bataille, II,* în *Flacăra,* Anul V, nr. 5, 14 noiembrie 1915, p. 59.

461. Idem : *Teatrul Național : „La rue du Sentier", comedie în patru acte de Pierre Decourcelle și A. Maurel,* în *Idem,* nr. 8, 5 decembrie 1915, p. 92.

462. Idem : *Cazul Tina Barbu,* în *Rampa,* Anul I, nr. 220, 21 aprilie 1916, p. 1.

463. Idem : *Teatrul Regina Maria : Închiderea stagiunii,* în *Flacăra,* Anul V, nr. 29, 30 aprilie 1916, p. 351.

464. Idem : *Teatrul Național : În jurul unei piese caracteristice : „Amicul Teddy",* în *Idem,* nr. 1, 17 octombrie 1915, p. 575.

465. Idem : *Teatrul Național : „Cazul Brotonneau" și altele...* în *Idem,* nr. 22, 12 martie 1916, p. 260.

466. Idem : *Teatrul Național : „Mătușica" (Ma tante d'Honfleur) de Paul Garault* în *Idem,* Anul IV, nr. 22, 14 martie 1915, p. 199.

467. Idem : *„Cocuța" și... alte cocuțe ale Teatrului Național,* în *Idem,* nr. 49, 19 septembrie 1915, p. 527.

468. Idem : *Ceea ce nu se mai poate,* în *Sburătorul,* Anul II, nr. 8, 3 iulie 1920, pp. 113—114.

469. Idem : *Ibidem,* p. 114.

470. Idem : răspuns la ancheta *Sunteți pentru sau contra concesionării Teatrului Național ?,* în *Vremea,* Anul II, nr. 63, 16 mai 1929, p. 5.

471. Idem : *Teatrul Regina Maria : „Să divorțăm", comedie în trei acte de Victorien Sardou și Emile de Najac,* în *Flacăra,* Anul V, nr. 9, 12 decembrie 1915, p. 103.

472. Idem : *Scrisoare deschisă d-lui Director general al teatrelor,* în *Sburătorul,* Anul II, nr. 41, 19 februarie 1921, p. 226.

473. Idem : *Un nou cetățean român : Victor Eftimiu,* în *Idem,* nr. 15, 21 august 1920, p. 227.

474. Idem : *Directoratul d-lui Victor Eftimiu,* în *Sburătorul literar,* Anul I, nr. 21, 4 februarie 1922, p. 511.

475. Idem : *Memento dramatic,* în *Flacăra,* Anul IV, nr. 11, 27 decembrie 1914, p. 76.

476. Idem : *Un nou scriitor : Victor Eftimiu,* în *Convorbiri literare,* Anul XLV, nr. 2, februarie 1911, pp. 207—217 și *Un eveniment literar : „Înșiră-te, mărgărite" de Victor Eftimiu,* în *Românul,* Anul I, nr. 53, 6/19 martie 1911, pp. 1—3.

477. Idem : *„Cocoșul negru" de Victor Eftimiu,* în *Convorbiri literare,*

Anul XLVII, nr. 3, martie 1913, pp. 306—307 și *Cocoșul negru* în *Flacăra*, Anul II, nr. 20, 2 martie 1913, pp. 157—158 și II în *Idem*, nr. 21, 9 martie 1913, pp. 166—167.

478. E. Lovinescu: *Teatrul Național: „Ringala", dramă în cinci acte de Victor Eftimiu*, I, în *Idem*, Anul IV, nr. 23, 21 martie 1915, p. 215.

479. Idem: *Încă un nedreptățit: Mircea cel Mare al d-lui Davila*, în *Idem*, nr. 37, 27 iunie 1915, p. 383. Vezi și *Amurgul eroilor*, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 28, 20 noiembrie 1920, pp. 17—19.

480. Idem: *Teatrul Național: „Sorana", piesă în trei acte de I. Al. Brătescu-Voinești și de A. de Herz*, în *Flacăra*, Anul V, nr. 18, 13 februarie 1916, p. 212 și în *Sburătorul*, Anul II, nr. 46, 26 martie 1921, p. 319.

481. Idem: *Scrisoarea pierdută*, în *Rampa*, Anul I, nr. 174, 3 martie 1916, p. 1.

482. Idem: *Saturn*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 36, 22 decembrie 1919, p. 218.

483. Idem: *Lipsa de originalitate a teatrului lui Caragiale*, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 40, 18 iulie 1915, pp. 409—410.

484. Idem: *Teatrul Național: „Regele Lear" de Shakespeare*, în *Idem*, nr. 12—13, 10 ianuarie 1915, p. 84

485. Idem: *art. cit.*, *Lear*, în *Rampa*, Anul I, nr. 162, 20 februarie 1916, p. 1, *Note în marginea „Regelui Lear"*, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 38, 29 ianuarie 1921, pp. 177—179: *În marginea lui „Hamlet"*, în *Cultura românilor*, Anul I, nr. 2, februarie 1915, pp. 76—80; *Hamletiana*, în *Rampa*, Anul I, nr. 54, 28 octombrie 1915, p. 1 și nr. 58, 1 noiembrie 1915, p. 1 și *În marginea lui „Hamlet"*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 39, 10 ianuarie 1920, pp. 289—292.

486. Idem: *Snobism literar*, în *Idem*, Anul I, nr. 24, 27 septembrie 1919, pp. 545—547.

487. Idem: *Teatrul Național: „Azilul de noapte", dramă în 4 acte de M. Gorki*, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 515.

488. Idem: *Teatrul Regina Maria: „Gioconda", dramă în patru acte de Gabriele d'Annunzio*, în *Idem*, Anul V, nr. 14, 16 ianuarie 1916, p. 163.

489. Idem: *Idolul*, în *Rampa*, Anul I, nr. 114, 3 ianuarie 1916, p. 1.

490. Idem: *Mitică Popescu*, în *Idem*, Anul XIII, nr. 3057, 31 martie, 1928, p. 1.

491. Idem: *Bătrînul*, I, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 45, 19 martie 1921, p. 290.

492, 493. Idem: *Teatrul Național: „Patima Roșie", comedie tragică în trei acte de M. Sorbul*, în *Flacăra*, Anul V, nr. 23, 19 martie 1916, pp. 271—272.

494. Idem: *Idem*, II, în *Idem*, nr. 24, 26 martie 1916, pp. 283—284.

495. Idem: *Teatrul Național: „Dezertorul", comedie tragică în trei acte de M. Sorbul*, în *Lectura pentru toți*, nr. 2, ianuarie 1919, p. 125.

496. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 319.

497. Idem: *op. cit.*, p. 320.

498. Idem: *Idem*, vol. I, 1926, p. 7.

499. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 8.
500. Idem : *Idem*, vol. VI, p. 39.
501, 502. Idem : *Ibidem*, p. 40.
503, 504. Idem : *Sburătorul*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 1, martie 1926, p. 1.
505. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 40.
506. Idem : *Idem*, vol. I, p. 200.
507. Idem : *B. Fundoianu*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 29, 1 aprilie 1922, p. 41.
508. Felix Aderca : *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, pp. 23—49 etc.
509. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, p. 6.
510—512. Idem : *Ibidem*, p. 7.
513—515. Idem : *Ibidem*, p. 8.
516, 517. Idem : *Ibidem*, p. 9.
518. Idem : *Ibidem*, pp. 9—10.
519. Idem : *Ibidem*, p. 10.
520. Remy de Gourmont : *Le livre des masques. Portraits symbolistes*, Mercure de France, Paris, 1896, pp. 13 ; 14.
521. E. Lovinescu : *Emil Dorian*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 26, 11 martie 1922, p. 609.
522. Idem : *B. Fundoianu, loc. cit.*, p. 42.
523. G. Călinescu : *Istoria literaturii române (compendiu)*, Ed. a II-a revăzută, Ed. Naţionala Mecu, Buc., 1946, pp. VIII—X.
524. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 50.
525. Idem : *Ibidem*, p. 51.

IV

1. E. Lovinescu : *În jurul impresionismului în critică*, III, în *Convorbiri critice*, Anul III, nr. 9, 25 septembrie 1909, p. 575 şi *A zecea muză : critica*, în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 6, august 1910, p. 704.
2. Anatole France : *La vie littéraire*, vol. III, pp. X—XI.
3. Idem : *Idem*, vol. II, p. 173.
4. Jules Lemaître : *Ernest Renan* în *Les contemporains*, vol. I, pp. 193—214.
5. Daniel Mornet : *op. cit.*, p. 44.
6. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. II, p. 293.
7. Idem : *Idem*, vol. I, p. 150.
8. Idem : *Idem*, vol. III, pp. 219—220.
9. Anatole France : *op. cit.*, vol. III, p. XI.
10. E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. II, p. 295.

11. E. Lovinescu : *O tragedie antică...* în *Litere și arte*, supliment gratuit la nr. 5112 al ziarului *Adevărul*, Anul I, nr. 39, 22 octombrie 1903, p. 2.
12. Idem : *M. Sadoveanu* în *Epoca*, Anul X, nr. 164, 16 iunie 1904, p. 2.
13. Idem : *Iarăși în jurul clasicismului*, în *Idem*, nr. 301, 3 noiembrie 1904, p. 1.
14. Idem : *Parerga*, în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 11, 1 iunie 1908, pp. 434—436 și în *Critice*, vol. I, Ed. Socec, Buc., 1909, pp. 265—269.
15. Idem : *Caragiale*, în *Convorbiri literare*, Anul XLVI, nr. 11, noiembrie 1912, p. 1319.
16. Idem : *Idem*, II, în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 5, 1 martie 1908, p. 216.
17. Idem : *Les voyageurs français en Grèce au XIXe siècle*, Ed. Champion, Paris, 1909, p. 212.
18. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 8.
19. Idem : *Ibidem*, p. 11.
20. Idem : *Ibidem*, p. 9.
21. Idem : *Ibidem*, p. 13.
22. Idem : *Ibidem*, p. 14.
23. Idem : *Ibidem*, pp. 19—20.
24. Idem : *Ibidem*, p. 70.
25. Idem : *Ibidem*, p. 71.
26. Anton Gherman [Paul Zarifopol] : *Clasicii*, în *Viața românească*, Anul XVI, nr. 7, iulie 1924, pp. 5—9 și în *Din registrul ideilor gingașe*, Ed. Cultura națională, Buc., 1926, pp. 73—79.
27. E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 52.
28. Idem : *Ibidem*, pp. 79—80.
29. Idem : *Ibidem*, pp. 80—81.
30. Idem : *Ibidem*, p. 81.
31. Idem : *Ibidem*, p. 89. Vezi și *Iliada*, în *Vremea*, Anul XIV, nr. 641, 15 martie 1942, p. 8.
32. Idem : *Ibidem*, p. 92.
33. Idem : *Ibidem*, pp. 92—93.
34. Idem : *Ibidem*, p. 116.
35. Idem : *op. cit.*, p. 115.
36. Idem : *Ibidem*, pp. 124—126. Sursa lui Lovinescu este (cf. p. 126) interesanta carte a lui Paul Stapfer : *Des réputations littéraires*, Ed. Hachette, Paris, 1893.
37. Idem : *Ibidem*, p. 130.
38. Idem : *Ibidem*, p. 131.
39. Idem : *Ibidem*, p. 144 ș.u. Ideea lui Lovinescu, luată din lucrarea lui François Paulhan (cf. p. 146) *La double fonction du langage*, reapare la Tudor Vianu în teoria sa despre „dubla intenție a limbajului" (1941) și, în fine, se află azi la loc de cinste în cercetările de stilistică sub

forma distincției dintre sensul denotativ și cel conotativ al cuvintelor. De aici s-a născut și concepția modernă despre consumul formelor (cf. Umberto Eco : *Opera deschisă*, E.L.U., Buc., 1969, pp. 70—73) care poate fi apropiată cu folos de ideile lui Lovinescu, ceea ce vom face mai tîrziu.

40. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 21.
41. Idem : *Ibidem*, p. 25.
42—46. Idem : *Ibidem*, p. 22.
47. Idem : *Ibidem*, p. 24.
48. Idem : *Teoria mediului și literatura noastră*, în *Pași pe nisip*, vol. I, pp. 28—34.
49. Lucian Blaga : *Discobolul*, Ed. Publicom, Buc., 1945, p. 68.
50. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 24.
51. Idem : *Ibidem*, p. 26.
52. Idem : *op. cit.*, p. 26.
53. Idem : *Idem*, vol. II, p. 156.
54. Idem : *Ibidem*, pp. 165—166. Vezi și *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, pp. 39—40.
55. Idem : *Idem*, vol. VI, p. 47.
56. Idem : *Idem*, vol. II, p. 165.
57. Idem : *Anul literar*, în *Rampa*, Anul XI, nr. 2455, 2 ianuarie 1926, p. 3.
58. Idem : *Pași pe nisip*, vol. II, p. 18.
59, 60. Idem : *Ibidem*, p. 17.
61. Idem : *Ibidem*, pp. 18—19.
62. Idem : *Ibidem*, p. 19.
63—65. Idem : *Revizuiri*, I, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 38, 4 iulie 1915, p. 395.
66. Idem : *Ibidem*, p. 396.
67. Idem : *Ibidem*.
68. Idem : *Memorii*, vol. I, pp. 289—290.
69. Idem : *...Iar Lovinescu se revizuiește...*, în *Sburătorul*, anul IV, nr. 9, martie 1927, p. 115.
70. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 290.
71. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 4, iunie 1926, p. 45 și în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 7.
72. Idem : *Idem*, vol. VI, p. 187.
73. Idem : *I. Al. Brătescu-Voinești*, I, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 16, 28 august 1920, pp. 242—243.
74. Idem : *T. Maiorescu*, vol. I, p. 304.
75. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, pp. 269—270.
76. Idem : *Memorii*, vol. III, p. 219.

77. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 217.
78. Idem : *Ibidem*, pp. 217—218.
79. Idem : *Ibidem*, p. 218.
80. Idem : *Ibidem*, p. 154.
81. Idem : *Ibidem*, p. 218.
82. Idem : răspuns la ancheta *Actualitatea lui Eminescu*. în *Viața literară*, Anul VIII, nr. 149, 12 noiembrie — 1 decembrie 1933, p. 4.
83. Șerban Cioculescu : *Detractorii lui Caragiale*, în *Revista Fundațiilor regale*, Anul II, nr. 10 și 11, oct. și nov. 1935, pp. 187—190 și 402—405.
84. Idem : răspuns la ancheta *Domnul profesor vă așteaptă*, în *Ramuri*, Anul III, nr. 11, 15 noiembrie 1966, p. 7.
85. E. Lovinescu : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. II, pp. 212—213.
86. Idem : *„Perșii" lui Eschil*, în *Flacăra*, Anul V, nr. 40, 16 iulie 1916, p. 476.
87. Idem : *Critice*, vol. VIII, p. 48.
88. Idem : *Idem*, vol. X, Ed. Ancora, Buc., 1929, p. 158.
89. Idem : *Ibidem*, p. 159.
90. Idem : *Ibidem*, p. 160.
91. Idem : *Cultura latină la noi*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 11—12, mai-iunie 1927, p. 146.
92. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 292.
93. M. Dragomirescu : *Știința literaturii*, *în Scrieri critice și estetice*, E.L. 1969, p. 504.
94. Umberto Eco : *Opera deschisă*, E.L.U., Buc., 1969, pp. 17—48 etc.
95. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române contemporane*, vol. VI, p. 45.
96. Lucian Blaga : *Cultură și cunoștință*, Ed. Ardealul, Cluj, 1922, p. 9 ș.u., 13 etc.
97. E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 60. Vezi și *În marginea lui Don Quijote*, în *Noua revistă română*, vol. 18, nr. 7, 15—22 mai 1916, p. 105.
98. Idem : *Ibidem*, p. 62.
99. Idem : *Hamletiana*, în *Rampa*, Anul I, nr. 54, 28 octombrie 1915, p. 1 și nr. 58, 1 noiembrie 1915, p. 1 și *În marginea lui „Hamlet"*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 39, 10 ianuarie 1920, pp. 289—292.
100. Mihai Ralea : *Despre critica literară, în Scrieri din trecut (în literatură)*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, pp. 125—130.
101. [M. Dragomirescu] : *„Istoria literaturii române din sec. XX"* (sic !) *(vol. VI) de Eugen Lovinescu*, în *Ritmul vremii*, Anul I (seria II), nr. 1, 1 ianuarie — 31 martie 1930, p. 145
102—105. Idem : *Ibidem*, p. 146.
106. Idem : *Ibidem*, p. 147.
107, 108. G. Călinescu : *Valoare și ideal estetic*, în *Sinteza*, nr. 1, aprilie 1927, p. 2 și în *Principii de estetică*, p. 197, de unde citâm.

109—111. G. Călinescu : *Ibidem*, p. 198.
112. Idem : *Ibidem*, pp. 198—199.
113—115. Idem : *E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI. *Mutația valorilor estetice. Concluzii"*, în *Viața literară*, Anul IV, nr. 117, 9 noiembrie 1929, p. 5.
116. Idem : *Din manuscrisele lui...*, de Eugenia Oprescu, în *Revista de istorie și teorie literară*. Tom 18, nr. 3/1969, p. 508. Vezi și pp. 506 și 507.
117. Idem : *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, Anul IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 4.
118. Tudor Vianu : *Eternitatea și vremelnicia artei, în Arta și frumosul*, Tip. Bucovina, Buc., 1931, p. 23.
119. Idem : *Estetica*, Ed. a II-a revăzută, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1939, pp. 196—197.
120. Idem : *Introducere în teoria valorilor*, Ed. Cugetarea, Buc., 1942, p. 34.
121—122. Idem : *Ibidem*, p. 35.
123, 124. Idem : *Tezele unei filozofii a operei*, în vol. *Postume*, E.L.U., 1966, p. 187.
125. Al. Dima : *E. Lovinescu sau relativismul estetic*, în vol. *Gîndirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, p. 39.
126. Șerban Cioculescu : *Istoriograful*, în vol. *E. Lovinescu*, p. 97.
127. Se pot adăuga și altele, dintre care mai pomenim aici cu titlu informativ : N. Iorga : *Nu așa și Aceeași confuzie*, în *Cuget clar*, Anul II, 1937—1938, în vol. II, pp. 514—515 și 579—580 și Camil Petrescu : *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, *Caietele Cetății literare*, Ed. Bucovina, Buc., 1933, pp. 85—94 și 109—114.
128. Immanuel Kant : *Critica puterii de judecare*, pp. 89—98.
129. G. W. F. Hegel : *Prelegeri de estetică*, vol. I, partea a II-a, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1966. Vezi și p. 269 etc.
130. Vezi pentru aceasta mai ales R. Muller-Freienfels : *Psychologie der Kunst*, 2 vol. Ed. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1923.
131. Lăsăm deoparte desigur numeroase atestări ale ideii de relativitate a valorilor estetice, întrucît nu e posibil a alcătui aici un tablou istoric complet al acestei probleme. Unele prefigurează direct concepțiile lui Lovinescu ca de pildă, în problema clasicilor antici, opiniile lui Leopardi din *Parini sau despre glorie*, în *Mici opere morale*, E.L.U., Buc., 1968, pp. 87, 90, 95—96.
132, 133. R. Wellek, A. Warren : *Teoria literaturii*, p. 167.
134. Idem : *Ibidem*, pp. 167—168.
135. Idem : *Ibidem*, p. 206.
136—138. Idem : *Ibidem*, p. 207.
139. Idem : *Ibidem*, p. 327.

140. R. Wellek, A. Warren : *Ibidem* p. 330.
141. Idem : *Ibidem*, p. 72.
142. Idem : *Ibidem*, pp. 72—73.
143. Umberto Eco : *op. cit.*, pp. 70—72.
144. Gillo Dorfles : *Le oscillazioni del gusto* (1966) și Luigi Pareyson : *Estetica*, Torino, 1954.
145. Tudor Vianu : *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, pp. 15—21.
146. V. Shklovski : *L'art comme procédé*, în *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, pp. 76—97.
147. Așa traduce mai exact U. Eco în *op. cit.*, pp. 110—111 termenul lui Shklovski „priom ostrannenia".
148. cf. Al. Tănase : *Introducere în filozofia culturii*, Ed. științifică, Buc., 1968, p. 84 etc.
149. Analogia o fac și N. Kallos și A. Roth în *Axiologie și etică*. Ed. științifică, Buc., 1968, p. 97 etc.
150. F. Engels : *Anti-Dühring*, ed. a III-a, E.S.P.L.A., Buc., 1955, p. 100.
151. V. I. Lenin : *Materialism și empiriocriticism*, Ed. P.M.R., Buc., 1948, p. 147.
152. Marx-Engels : Despre artă, E. P., Buc., 1966, pp. 131—132.
153. Marcel Breazu : *Cunoașterea artistică*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1960, pp. 124—125.
154. Vezi totuși Georg Lukács : *Specificul esteticului*, în vol. *Specificul literaturii și al esteticului*, E.L.U., Buc., 1969, pp. 323—417, mai ales capitolul *Opera de artă ca ființînd pentru sine.*
155. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 60.
156. Idem : *Ibidem*, p. 64.
157. G. Călinescu : *E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane, vol. VI. Mutația valorilor estetice. Concluzii*, în *Viața literară*, Anul IV, nr. 117, 9 noiembrie 1929, p. 5.
158. Octav Șuluțiu : *„Mutația valorilor estetice" de E. Lovinescu*, în *Vremea*, Anul II, nr. 89, 14 noiembrie 1929, p. 2.
159. E. Lovinescu : *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 227.
160. Th. S. Eliot : *Eseuri*, E.L.U., Buc., 1966, p. 223.
161. E. Lovinescu : *Cronică de Crăciun*, în *Viața literară*, Anul VIII, nr. 151, 1—15 ianuarie 1934, p. 1.
162. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 63.
163. Idem : *Ibidem*, p. 195.
164. Idem : *Ibidem*, p. 217.
165. Idem : *Lacrima...*, în *Adevărul*, Anul 51, nr. 16379, 24 iunie 1937, p. 2.

1. Tudor Vianu : *Filozofia culturii*, p. 43, ş.u.
2. Immanuel Kant : *Critica puterii de judecare*, pp. 81—123.
3. Oscar Wilde : *Portretul lui Dorian Gray*, E.L., Buc., 1967, pp. 3—4.
4. Idem : *De profundis*, Trad. de M. Beza, B.p.t., f.a.
5. Cf. şi Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu : *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, Casa Şcoalelor, Buc., 1944, p. 8.
6. Titu Maiorescu : *Critice*, vol. II, E.L., colecţia Minerva, Buc., 1967, p. 458.
7. Idem : *Ibidem*, p. 278.
8. M. Dragomirescu : *Critică*, vol. I, *Directive* (1896—1910), Casa Şcoalelor, Buc., 1927, pp. 278—279.
9. Idem : *Ibidem*, p. 279.
10. Tudor Vianu : *Estetica*, p. 103.
11. Idem : *Ibidem*, p. 72.
12. Idem : *Ibidem*, p. 73.
13. Idem : *Ibidem*, pp. 74—85 şi *Filozofia culturii*, pp. 49—58 şi 61—113.
14. Idem : *Autonomizarea esteticii*, vol. *Arta şi frumosul*, Buc., 1931, pp. 154—155.
15—17. L. Blaga : *Artă şi valoare*, în vol. *Trilogia valorilor*, Ed. Fundaţiilor, Buc., 1946, p. 588.
18. Idem : *Ibidem*, p. 589.
19. Idem : *Ibidem*, p. 589.
20. Idem : *Ibidem*, p. 594.
21. Idem : *Ibidem*, pp. 594—595.
22. Idem : *Ibidem*, p. 595.
23. Idem : *Ibidem*, p. 603.
24. Idem : *Ibidem*, p. 675.
25. Idem : *Ibidem*, pp. 676—677.
26. Vezi de ex.: L. Rusu : *Logica frumosului*, Cluj, 1946, şi ediţia nouă, Buc., 1968, şi Al. Dima : *Domeniul esteticii*, Buc., 1947.
27. Vezi şi art. nostru : *E. Lovinescu şi problema specificului naţional*, în *Argeş*, nr. 8/1969, p. 7.
28. E. Lovinescu : *Paşi pe nisip*, vol. II, p. 59.
29. Idem : *Ibidem*, p. 72.
30. Idem : *Ibidem*, p. 82.
31. Idem : *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, p. 78.
32. Idem : *Paşi pe nisip*, vol. II, pp. 102—103.
33. Idem : *Critica şi istoria literară*, în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 10, decembrie 1910, p. 1073.
34. Idem : *Caragiale*, în *Idem*, Anul XLVI, nr. 11, noiembrie 1912, p. 1313.
35. Idem : *Critice*, vol. I, ed. def., p. 47.

36. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 161.
37. Idem : *Ibidem*, pp. 161—162.
38. Idem : *Fiorul*, în *Rampa*, Anul II, 371, 21 decembrie 1918, p. 1.
39. Vezi și Idem : *Calitatea emoției*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 35, 13 decembrie 1919, pp. 193—194 ; *Analiza emoțiilor*, în *Rampa*, Anul XIII, nr. 3031, 1 martie 1928, p. 1 ; *Calitatea emoției*, în *Critice*, ed. def. vol. III, Ed. Ancora, Buc., 1928, pp. 168—172 și *Emoția estetică*, în *Aqua forte*, pp. 350—353.
40. Idem : *Aqua forte*, p. 353.
41. Idem : *Memorii*, vol. III, pp. 236—237.
42. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 82.
43. Idem : *Idem*, vol. VI, p. 28.
44. Idem : *Idem*, vol. II, p. 166.
45. Idem : *Idem*, vol. VI, pp. 65 și 70.
46—48. Idem : *Ibidem*, p. 222.
49. Idem : *Memorii*, vol. III, p. 236.
50. cf. și Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 20.
51. G. Călinescu afirma în 1958 că marxismul nu numai că nu infirmă, dar chiar afirmă autonomia artei : „Putem foarte bine afirma în numele lui K. Marx, că arta e «autonomă», ceea ce nu are nimic de-a face cu așa-zisa puritate a artei și segregare a ei de viață. Arta e un mod de viață reflectînd realitatea sub specia universalului, dar e artă, adică altceva decît produsul fiziceşte util. Horațiana dozare a utilului cu dulcele contrazice și legile esteticii și ale marxismului." (Vezi *Notații de lector*, în *Contemporanul*, nr. 12 [598], 28 martie 1958, p. 1 și în *Principii de estetică*, p. 384.)
52. E. Lovinescu : *Convorbiri teatrale*, II, în *Rampa*, Anul I, nr. 24, 26 septembrie 1915, p. 1 și *Gustul lacrimilor*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 31, 15 noiembrie 1919, pp. 97—99.
53. Lenin : *Despre cultură și artă*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, pp. 397—398.
54. Idem : *Ibidem*, pp. 88—93.
55. Marx, Engels : *Despre artă*, vol. I, E.P., Buc., 1966, p. 12.
56. Vezi de ex. N. Kallos și A. Roth : *Axiologie și etică*, Ed. științifică, Buc., 1968, p. 201 etc. ; I. Pascadi : *Idealul și valoarea estetică*, E.P., Buc., 1966, pp. 125—127 și mai ales Radu Sommer : *Autonomie și responsabilitate în artă*, E.P., Buc., 1969.
57. cf. și R. Sommer : *op. cit.*
58. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. III, pp. 220—221.
59. cf. și Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 257 etc.
60. Idem : *Memorii*, vol. I, p. 53.

61, 62. E. Lovinescu: *Literatura și critica*, I, în *Epoca*, Anul XI, nr. 318, 21 noiembrie 1905, p. 1.
63. Idem: *Pronunțarea latină în epoca clasică*, p. 4. Maiorescu s-a arătat sensibil la argumentele tînărului critic de vreme ce l-a invitat la o discuție explicativă (cf. *Memorii*, vol. I, pp. 55—58).
64. cf. Idem: *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 60.
65. Idem: *C. Dobrogeanu-Gherea*, II, în *Flacăra*, Anul V, nr. 3, 31 octombrie 1915, p. 27 și în *Critice*, vol. IV, 1916, p. 18.
66. Al. Piru: *O veche dispută*, în *Gazeta literară* din 12 ianuarie 1967, pp. 1 și 7.
67. E. Lovinescu: *T. Maiorescu*, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 47, 48, 49, 50 din 5, 12, 19 și 26 septembrie 1915 și în *Critice*, vol. III, 1915, pp. 194—217.
68. Idem: *C. Dobrogeanu-Gherea*, III, în *Flacăra*, Anul V, nr. 4, 7 noiembrie 1915, p. 39, și *Critice*, vol. IV, 1916, p. 30.
69. E. Lovinescu: *op. cit.*, p. 31.
70. Idem: *Idem*, I, în *Idem* nr. 2, 24 octombrie 1915, pp. 577—578 și *Critice*, vol. IV, 1916, pp. 13—18.
71. cf. și Idem: *Antologia scriitorilor ocazionali*, Casa Școalelor, Buc., 1943, pp. 206—207.
72. Adrian Marino: *E. Lovinescu: „T. Maiorescu și posteritatea lui critică"*, în *Viața românească*, Anul XXXVII, nr. 5—6, mai-iunie 1945, p. 147.
73, 74. E. Lovinescu: *Literatura și critica*, I, în *Epoca*, Anul XI, nr. 318, 21 noiembrie 1905, p. 1.
75. Vezi supra pp. 158 și 200.
76. E. Lovinescu: *Literatura și critica*, V, în *Epoca*, Anul XI, nr. 332, 5 decembrie 1905, p. 1.
77. Idem: *Artistul și moralistul*, în *Viața literară*, Anul I, nr. 11, 12 martie 1906, pp. 4—5.
78. Idem: *Figurine*, II, în *Epoca*, Anul XII, nr. 7, 10 ianuarie 1906, p. 1.
79. Idem: *Teatrul Regina Maria: „Strigoii"*, *dramă în trei acte de Henric Ibsen*, în *Flacăra*, Anul V, nr. 16, 30 ianuarie 1916, p. 187.
80—82. Idem: *Critice*, vol. I, ed. def., p. 203.
83. Idem: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 5.
84. Idem: *Ibidem*, pp. 6—10.
85. G. Ibrăileanu: *Probleme literare*, în *Viața românească*, Anul I, nr. 7, septembrie 1906, p. 56.
86. Idem: *art. cit.*, p. 58.
87. P. Nicanor et co.: *Greutățile criticii*, în *Idem*, Anul XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 148.
88. Vezi în acest sens în special E. Lovinescu: *Pentru „Viața Românească"*, în

Viața literară, Anul I, nr. 26, 25 iunie 1906, p. 5 ; *Procedee literare : D. G. Ibrăileanu și alții...*, în *Noua revistă română*, vol. VIII, nr. 24, 24 octombrie 1910, pp. 341—342 ; *Memorii*, vol. I, pp. 256—274, precum și scrisorile publicate de Grigore Botez și M. Bordeianu în *Iașul literar*, Anul XIV, nr. 9, septembrie 1963, pp. 78—83.

89. E. Lovinescu : *Pași pe nisip*, vol. II, pp. 1—14 ; *Guerilla d-lui Iorga*, în *Viața literară*, anul I, nr. 36, 3 septembrie 1906, p. 5, precum și *Memorii*, vol. I, pp. 97—109.
90, 91. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 73.
92. citat de Lovinescu : *Ibidem*, p. 74.
93. E. Lovinescu : *Ibidem*, p. 75.
94. Idem : *Ibidem*, p. 76.
95. Idem : *Ibidem*, p. 77.
96. Vezi *Viața românească*, nr. 11, 1922, pp. 239—252.
97. Mihai Ralea : *Etnic și estetic*, în vol. *Scrieri din trecut (în literatură)*, p. 205.
98. Idem : *Ibidem*, p. 215. Relativ la concepția estetică a lui Ralea trebuie semnalat că, mai tîrziu, în capitolul *Arta ca plăcere a artificialității*, din vol. *Explicarea omului* (pp. 191—219), ea ne apare într-o lumină cu totul schimbată, de vreme ce autorul vorbește aici de caracterul autotelic al artei, de gratuitatea ei (p. 192). Disocierile fine și inteligente, folosind și idei cunoscute, duc la concluzia deconcertantă că explicația cea mai adecvată specificului artei este... formalismul (p. 219). Poziția pe care se situează Ralea în 1945 ni se prezintă astfel cel puțin surprinzătoare prin evoluția pe care o presupune.
99. G. Ibrăileanu : *Pagini alese*, vol. II, B.p.t., E.S.P.L.A., Buc., 1957, pp. 73—74.
100. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, pp. 78—79.
101. Vezi supra pp. 154, 155.
102. G. Ibrăileanu : *Caracterul specific național în literatura română*, în *Pagini alese*, vol. II, p. 74.
103. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 81.
104. Idem : *Ibidem*, p. 82.
105. Idem : *Ibidem*, vol. I, p. 194.
106. Idem : *Ibidem*, p. 201.
107. Nichifor Crainic : *Estetica lui Nicolae Iorga*, în *Gîndirea*, Anul XI, nr. 6—7—8, iunie-iulie-august 1931, p. 245.
108. E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 11.
109. Idem : *Ibidem*, pp. 10—11.
110. Idem : *Ibidem*, p. 11.
111. Idem : *P. P. Carp, critic literar și literat*, Ed. Socec, Buc., 1941, pp. 21—22. Vezi și *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 233.
112. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, pp. 165—166.

113. E. Lovinescu : *op. cit.*, vol. VI, p. 47.
114. Idem : *Ibidem.*
115. F. Aderca : *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, Ed. Ancora, Buc. [1929], p. 10.
116. E. Lovinescu : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 166.
117. Idem : *Ibidem*, p. 267. Vezi și răspunsul lui Aderca în *op. cit.*, pp. 117—124
118. Vezi și art. nostru : *E. Lovinescu și problema specificului național*, în *Argeș*, nr. 8/1969, p. 7.
119. E. Lovinescu : *Ce literatură ne trebuie ?*, în *Epoca*, Anul XI, nr. 55, 26 februarie 1905, p. 1.
120. Idem : *Literatura Ardealului*, în *Convorbiri literare*, Anul XLIV, nr. 7, septembrie 1910, p. 818.
121. Idem : *Criza actuală a literaturii noastre*, în *Idem*, Anul XLV, nr. 12, decembrie 1911, p. 1405.
122. Idem : *Literatura Ardealului*, *loc. cit.*, pp. 818—820.
123. Idem : *Critica și istoria literară*, în *Idem*, nr. 10, decembrie 1910, pp. 1080—1081.
124. Idem : *Marginalia*, II, în *Flacăra*, Anul IV, nr. 31, 16 mai 1915, pp. 311—312.
125. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 243.
126. Idem : *Convorbiri teatrale*, în *Rampa*, Anul I, nr. 111, 30 decembrie 1915, p. 1 ; *Opere locale, opere universale*, în *Sburătorul*, Anul I, nr. 33, 29 noiembrie 1919, pp. 145—148 ; *Localul și universalul*, în *Rampa*, Anul XIII, nr. 2996, 19 ianuarie 1928, p. 1.
127. Idem : *Există o literatură română ?*, în *Sburătorul literar*, Anul I, nr. 41, 6 octombrie 1922, pp. 281—284, nr. 42, 13 octombrie 1922, pp. 297—298 ; nr. 43, 20 octombrie 1922, pp. 313—315 și nr. 44, 27 octombrie 1922, pp. 329—332.
128. Idem : *Embrassons-nous, Folville !*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 3, mai 1926, pp. 42—43 și în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 125.
129. Idem : *Istoria civilizației române contemporane*, vol. I, p. 12.
130. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 285.
131. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, p. 5.
132. Idem : *Idem*, vol. II, p. 82.
133. Idem : *Idem*, vol. I, p. 54.
134. Idem : *Elemente eterogene în literatura română*, în *Zodiac*, mărțișor (sic !), 1931, p. 2.
135. Idem : *Ibidem*, p. 4.
136. Idem : *Antisemitismul meu literar*, în *Adam*, Anul IV, nr. 50, 10 iunie 1932, p. 2.

137. E. Lovinescu : *Memorii*, vol. II, pp. 138—150.
138. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, p. 265.
139. Idem : *Idem*, vol. I, p. 118.
140, 141. Idem : *Ibidem*, p. 221.
142. Idem : *Ibidem*, pp. 221—222.
143. Idem : *Idem*, vol. II, p. 268.
144. Idem : *Memorii*, vol. II, p. 160.
145. Idem : *Etnicul*, în *Sburătorul*, Anul IV, nr. 11—12, mai-iunie 1927, p. 133 și *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pp. 272—275.
146. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 227.
147, 148. Idem : *Etnicul*, în *Sburătorul*, anul IV, nr. 11—12, mai-iunie 1927, p. 133 și în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pp. 272—275.
149. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu — schiță bio-bibliografică*, în vol. *E. Lovinescu*, p. 39. Vezi în același sens și *O bibliotecă comunală*, în *Curentul Fălticinean*, Anul VIII, nr. 51, 20 august 1938, p. 1.
150, 151. E. Lovinescu : *Pași pe nisip*, vol. II, p. 54.
152. Idem : *Octavian Goga*, V, în *Epoca*, Anul XI, nr. 304, 7 noiembrie 1905, p. 1.
153. Idem : *D-l Octavian Goga*, în *Noua revistă română*, vol. XV, nr. 20, 20 aprilie 1914, p. 298.
154. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu — schiță bio-bibliografică*, în vol. *E. Lovinescu*, p. 40.
155. Publicate în *Flacăra*, în *Naționalul*, și în *Lectura pentru toți*, articolele lui Lovinescu pe teme naționale au fost strînse în volumele *Pagini de război*, Ed. Alcalay, Buc., 1916 și *În cumpăna vremii*, Ed. Socec, Buc., 1919.
156—158. E. Lovinescu : *Factorii morali ai războiului*, în *Flacăra*, Anul VI, nr. 1, 30 octombrie 1916, p. 2, și în vol. *În cumpăna vremii*, pp. 24—25.
159. Idem : *Literatura războiului*, în *Naționalul*, Anul I, nr. 286, 12 septembrie 1916, p. 1 și *vol. cit.*, p. 29.
160. Idem : *Războiul generator de literatură*, în *vol. cit.*, p. 31.
161. Idem : *op. cit.*, p. 33.
162. Lectura pentru toți : *Ce voim să facem...*, în *Lectura pentru toți*, nr. 1, decembrie 1918, p. 4.
163, 164. E. Lovinescu : *Scriitorii noștri și războiul*, în *Flacăra*, Anul V, nr. 45, 18 septembrie 1916, p. 536.
165, 166. Idem : *T. Maiorescu*, vol. I, p. 231.
167. Mihai Ralea : *Apocalips și umor*, în vol. *Scrieri din trecut (în filozofie)*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, pp. 206—207.

168. André Gide : *Fructele pământului. Noile fructe*, B.p.t., E.L., Buc., 1968, p. 57.
169. cf. Grigore Smeu : *Din nou despre Eugen Lovinescu*, în *Revista de filozofie*, nr. 9/1965, p. 1169. Vezi în sens contrariu opinia lui Vl. Streinu în *E. Lovinescu*, *Luceafărul* din 26 noiembrie 1966, p. 1.
170. N. Ceaușescu : *P.C.R. — continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România*, E.P., Buc., 1966, pp. 40—53.
171. E. Lovinescu : *Artistul-om și cetățean*, în *Adevărul*, Anul XL, nr. 16020, 11 aprilie 1936, p. 5.
172. N. Ceaușescu : *op. cit.*, p. 8.
173. E. Lovinescu : *Conu Leonida*, în *Adevărul*, Anul XLI, nr. 16419, 10 august 1937, pp. 1—2.
174. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, pp. 231—233.
175. Vezi în acest sens : *O scrisoare a d-lui Lovinescu*, în *Adevărul*, Anul XLI, 16370, 13 iulie 1937, p. 6 ; *Chi vuol...?*, în *Adevărul*, nr. 16413, 3 august 1937, pp. 1—2 ; *Iorgaica*, în *Popularul*, Anul I, nr. 30, 31, 32 din 19, 20, 21 noiembrie 1937, pp. 1—3, 4 ; etc.
176. E. Lovinescu : *Oameni de bine și oameni de gust*, în *Adevărul*, Anul XLI, nr. 16426, 18 august 1937, p. 2.
177. Idem : *Brînza și talentul*, în *Idem*, nr. 16428, 20 august 1937, p. 2.
178. Idem : *Texte simple*, în *Idem*, nr. 16449, 14 septembrie 1937, p. 2.
179. Idem : *Texte mai clare decît „Cuget clar"*, în *Idem*, nr. 16461, 28 septembrie 1937, p. 1.
180. Idem : *Arta, focul și pușcăria*, în *Idem*, nr. 16330, 21 aprilie 1937, p. 1.
181, 182. Idem : *Ibidem*. Vezi și răspunsul la *Ancheta literară a revistei „Azi"*, în *Azi*, Anul VI, nr. 29, iunie-iulie-august 1937, pp. 2640—2641.
183. Idem : *Polemica I. Al. Brătescu-Voinești — E. Lovinescu. O scrisoare a d-lui Lovinescu*, în *Idem*, nr. 16332, 23 aprilie 1937, p. 3.
184. Idem : *Controversa literară I. Al. Brătescu-Voinești — E. Lovinescu*, în *Idem*, Anul L, nr. 16075, 21 iunie 1936, p. 2.
185. Idem : răspuns la ancheta *Pentru poezie. Destinul poeziei, scriitorii și oficialitatea*, în *Idem*, nr. 16234, 24 decembrie 1936, p. 3.
186. Idem : răspuns la ancheta *Libertate literaturii. Semnificația grupării criticilor literari*, în *Idem*, Anul LI, nr. 16243, 9 ianuarie 1937, p. 3.
187. Idem : răspuns la ancheta *Parchetul și literatura*, în *Facla*, anul XVII, nr. 1859, 7 aprilie 1937, p. 2.
188. Idem : *Un protest al intelectualilor*, în *Dimineața*, Anul XXXIII, nr. 10874, 1 aprilie 1937, p. 3.
189. Idem : *Arta, focul și pușcăria, loc. cit.*
190, 191. Idem : *Mihail Sadoveanu*, în *Curentul Fălticenean*, Anul VII, nr. 13—14, 1 mai 1937, p. 1.

192. E. Lovinescu : *Artistul-om și cetățean, loc. cit.* Vezi și răspunsul la ancheta *Artistul poate să facă politică sau trebuie să rămînă în „turnul de fildeș" ?*, în *Rampa*, Anul XXVII, nr. 5986, 25 decembrie 1937, p. 7.
193. Idem : *Debutul*, în *Dimineața*, Anul XXXIII, nr. 11059, 4 octombrie 1937, p. 3.
194, 195. Idem : răspuns la ancheta *Pentru libertatea creației*, în *Credința*, Anul IV, nr. 1022, 9 aprilie 1937, p. 1.
196—198. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 6.
199. Idem : *Ibidem*, p. 7. Vezi și interviul acordat lui Mihail Șerban în *Adevărul literar și artistic*, Anul XVIII, seria a III-a, nr. 849, 14 martie 1937, p. 5.
200. N. Iorga : *O istorie a literaturii contemporane*, în *Cuget clar*, Anul II, 1937—1938, vol. II, pp. 90 și 121.
201. Nicolae Roșu : *D. Eugen Lovinescu, falsificator al culturii românești*, în *Decembrie*, Anul I, nr. 2, 24 decembrie 1935, pp. 3—5.
202. Șerban Cioculescu : *E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane"*, 1900—1937, în *Adevărul*, Anul LI, nr. 16373, 17 iunie 1937, p. 2.
203. E. Lovinescu : *op. cit.*, p. 61.
204. Idem : *Ibidem*, pp. 390—392.
205. Idem : *Ibidem*, p. 168.
206, 207. Idem : *Ibidem*, p. 388.
208. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 396.
209. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 391.
210—213. Idem : *Ibidem*, p. 392.
214. Anonymus Notarius : *E. Lovinescu — schiță bio-bibliografică*, în vol. *E. Lovinescu*, p. 22.
215. E. Lovinescu : *T. Maiorescu*, în *Adevărul*, Anul LI, nr. 16312—16329 între 31 martie și 20 aprilie 1937, p. 3, 5, 7.
216. Idem : *Idem*, XVI, în *Idem*, nr. 16329, 20 aprilie 1937, p. 3.
217. Anonymus Notarius : *op. cit.*, p. 23. Cît privește intenția de a scrie un *Maiorescu* ea este foarte veche „și se confundă cu însăși ființa mea morală, înainte chiar de a fi luat cunoștință de sine. (cf. interviul din *Azi*, Anul VIII, seria a II-a, nr. 74, 4 august 1940, p. 5).
218. E. Lovinescu : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, pp. 10—11.
219. Idem : *T. Maiorescu*, vol. I, p. 286.
220. Idem : *Ibidem*, pp. 224—225.
221. Idem : *Idem*, vol. II, p. 289.
222. Idem : *Ibidem*, p. 290.
223. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 283
224. Idem : vezi interviul din *Azi* citat mai sus.

225. E. Lovinescu : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 348.
226. Idem : *Ibidem*, p. 233.
227. Idem : *T. Maiorescu*, în *Vremea*, Anul XIV, nr. 656, 12 iulie 1942, p. 1.
228. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 347.
229. Victor Iancu, E. Tudoran, Corneliu Regman, Damian Silvestru, Ovidiu Drimba, Ion Oană, Radu Stancu (sic !), Romeo Dăscălescu, Ștefan Aug. Doinaș etc. : *O scrisoare către d. E. Lovinescu a „Cercului literar din Sibiu"*, în *Viața*, Anul III, nr. 743, 13 mai 1943, p. 2.
230—232. E. Lovinescu : *Răspunsul d-lui... la scrisoarea „Cercului literar din Sibiu"*, în *Idem*, nr. 757, 27 mai 1943, p. 2.
233. Idem : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, p. 383.
234, 235. Idem : *T. Maiorescu*, vol. II, p. 430.
236. Ileana Vrancea : *E. Lovinescu, critic literar*, E.L., Buc., 1965, p. 61.
237. Lucrețiu Pătrășcanu : *Sub trei dictaturi*, Ed. a IV-a, Ed. Forum, Buc., 1946, p. 18.
238. Idem : *Ibidem*, p. 19.
239. Idem : *Ibidem*, p. 22.
240. Idem : *Ibidem*, p. 24.
241. Anonymus Notarius : *op. cit.*, p. 10.
242. La Lovinescu nu apare noțiunea de „industrie grea" nici în *Istoria civilizației române moderne*, nici în altă parte, dar se poate deduce atitudinea lui din contextul general al ideologiei sale în problema industrializării. Vezi în special *Istoria civilizației române moderne*, vol. I, pp. 32—34.
243. E. Lovinescu : *Știi d-ta cine sînt eu ?*, în *Sburătorul*, Anul II, nr. 26, 6 noiembrie 1920, pp. 401—402.
244. Idem : *Democrația literară*, în *Idem*, Anul I, nr. 6, 24 mai 1919, p. 116.
245. Idem : răspuns la ancheta *Ce credeți despre tînăra generație ?*, în *Vremea*, Anul V, nr. 268, 25 decembrie 1932, p. 8.
246, 247. Idem : *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, p. 68.
248. Idem : *Regele și evoluția sentimentului dinastic*, în *Curentul Fălticenean*, Anul IX, nr. 63, 1 ianuarie 1939, p. 1.
249. Lucrețiu Pătrășcanu : *op. cit.*, pp. 141—145.
250. E. Lovinescu : *Germania și evreii*, în *Adam*, Anul II, nr. 60, 1 iunie 1933, pp. 7—8.
251. Idem : *Heinrich Heine : Opt decenii de la moartea marelui poet liric*, în *Adevărul*, Anul L, nr. 15974, 18 februarie 1936, p. 2.
252. Idem : *Generației de azi nu-i trebuie un nou război*, răspuns la ancheta *Cum vedeți eventualitatea unui nou război ?*, *Idem*, Anul XLIX, nr. 15932, 24 decembrie 1935, p. 8.

253. E. Lovinescu: *Artistul-om și cetățean*, răspuns la ancheta *Lupta pentru pace*, în *Idem*, Anul L, nr. 16020, 11 aprilie 1936, p. 5.
254. Idem: răspuns la *Ancheta noastră: „Istoria literaturii române" a d-lui G. Călinescu*, în *Curentul literar*, Anul III, nr. 128, 13 septembrie 1941, pp. 1—2.
255. Idem: *Țara*, în *Naționalul*, Anul I, nr. 202, 20 iunie 1916, p. 1.
256. Idem: răspuns la un interviu în *Adevărul*, Anul L, nr. 16150, 17 septembrie 1936, p. 5.
257. Idem: *Octavian Goga*, I, în *Epoca*, Anul XI, nr. 289, 23 octombrie 1905, pp. 1—2.
258. Idem: *Octavian Goga*, în *Convorbiri critice*, Anul II, nr. 4, 15 februarie 1908, pp. 164—168.
259. Idem: *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, p. 191.
260. Idem: Prefața la André Malraux: *Destine omenești (La condition humaine)* în rom. de Gh. Minovici, Tipografia Zarand, Brad, 1935, p. 10.
261. N. Iorga: *O încercare de înviere*, în *Cuget clar*, Anul IV, nr. 37, 21 martie 1940 (cf. E. Lovinescu: *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, pp. 232—233).
262. N. Roșu: *art. cit.*
263. Nichifor Crainic: *Nicolae Roșu despre E. Lovinescu*, în *Gîndirea*, Anul XVII, nr. 2, februarie 1938, p. 110.
264. Teodor Al. Munteanu: *E. Lovinescu șomează...*, în *Porunca vremii*, Anul VII, nr. 965, 6 ianuarie 1938, p. 2.
265. I. E. Torouțiu: *Suflete închiriate*, în *Convorbiri literare*, Anul LXXIV, nr. 8—10, august-octombrie 1941, pp. 949—950. Vezi și Nicolae Roșu: *E. Lovinescu: „Aqua forte"*, în *Gîndirea*, Anul XXI, nr. 2, februarie 1942, pp. 106—107.
266. Sergiu Grosu: recenzie la *Curentul literar* din 13 septembrie 1941, în *Convorbiri literare*, LXXIV, nr. 8—10, august-octombrie 1941, p. 1210.
267. D. Caracostea: *Perspectivă spre viitor*, în *Revista Fundațiilor regale*, Anul VIII, nr. 8—9, august-septembrie 1941.
268. * * *: *Portretul nr. 5*, în *Viața românească*, Anul XXIX, nr. 10, octombrie 1937, p. 119.
269. I. Peltz: *Omagiu lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, Anul III, nr. 148, 23 noiembrie 1930, p. 3.
270. N. Crd.: *Sărbătorirea d-lui E. Lovinescu*, în *Revista română*, Anul I, nr. 7—8, noiembrie-decembrie 1941, p. 532.
271. Victor Iancu, E. Tudoran, Corneliu Regman, Damian Silvestru, Ovidiu Drimba, Ion Oană, Radu Stancu, Romeo Dăscălescu, Ștefan Aug. Doinaș etc.: *op. cit.*

272. E. Lovinescu: *Răspunsul d-lui... la scrisoarea „Cercului literar" din Sibiu, loc. cit.*
273. Vladimir Streinu: *La moartea lui E. Lovinescu,* în *Kalende,* Anul II, nr. 8—9, august-septembrie 1943, pp. 1—5.
274. Ion Vitner: *E. Lovinescu sau impasul subiectivității,* în vol. *Critica criticii, Scrisul liber,* Buc., 1949, p. 54.
275. Ion Călugăru: *Despre lipsa unui critic literar,* în *Scînteia,* Anul I, nr. 270, 9 iulie 1945, p. 2.
276. Idem: *Ibidem.* Vezi și *Lipsa de autoritate a criticilor și „Purismul" criticii,* în *Contemporanul,* nr. 40, 27 iunie 1947, pp. 1 și 4.
277. Sanda Movilă: răspuns la ancheta *Tradiția „Sburătorului" și actualitatea vieții literare,* în *Lupta de clasă,* Seria a V-a, Anul XLIX, nr. 5, mai 1969, p. 60.
278. Vladimir Streinu: răspuns în *Ibidem,* p. 53.

VI

1. E. Lovinescu: *Psihologia erotică a lui Eminescu,* în *Rampa,* Anul XVII, nr. 5088, 25 decembrie 1934, p. 3.
2. Idem: *Memorii,* vol. II, p. 288.
3. Idem: *Jean-Jacques Weiss,* în *Critice,* vol. II, 1910, p. 235.
4. Idem: *Memorii, vol. cit.,* p. 289.
5. Idem: *Ibidem,* pp. 296—301.
6. Idem: *Memorii,* vol. III, pp. 271—272 *(Lipsa de constrîngere în literatură); T. Maiorescu,* vol. I, p. 343.
7. „N-am nici un fel de înclinare pentru fanatici", declară el undeva. (Vezi *Convorbiri literare,* Anul XLV, nr. 9, septembrie 1911, p. 1061.) Într-o scrisoare, Lucian Blaga îl considera, într-un context polemic, „total lipsit de sensibilitate metafizică". [Vezi *Corespondență Lucian Blaga (II) publicată de I. Oprișan* în *Revista de istorie și teorie literară,* Tom 18, nr. 2/1969, p. 283.] Vezi în plus și *Istoria literaturii române contemporane,* vol. VI, p. 141, unde Lovinescu își declină orice competență „într-o problemă ce postulează nemurirea sufletului, păcatul originar și experiența mistică".
8. Dan Petrașincu: *Fișe la un „E. Lovinescu",* în *Vremea,* Anul XV, nr. 711, 15 august 1943, p. 8.
9. cf. *Ibidem.* Inclinația lui Lovinescu mergea mai degrabă spre sensibilitatea medie a tipului uman burghez așa cum l-a caracterizat el însuși în persoana lui Jean-Jacques Weiss: „Imaginația lui romanescă și pitorească era totuși înfrînată de bunul său simț burghez și de sentimentul

măsurii, pe care l-a avut întotdeauna ; îi plăceau desigur povestirile încîntătoare, ce ţin mai mult de vis decît de realitate, dar nu-i plăceau, cînd ele erau împinse pînă la grotesc sau la măreţ. Într-un cuvînt, el era romanesc fără a fi în totul romantic ; nu iubea monstruosul şi titanicul" (Vezi *Jean-Jacques Weiss, loc. cit.*) E aici un adevărat autoportret. Se înţelege astfel de ce Lovinescu n-a înţeles sau n-a gustat geniile de tip titanic ca Shakespeare sau Dostoievski. Sensibilitatea lui prefera gama minoră, celei majore, după cum Călinescu avea să fie dimpotrivă un aspirant la monumentalitate. Clasicismul unuia era horaţian, structural şi burghez, al celuilalt — intempestiv, baroc şi mai ales programatic. De aici două destine critice substanţial distincte, în ciuda atîtor numeroase şi reale apropieri.

10. E. Lovinescu : *Aqua forte*, pp. 172—175.
11. Idem : *Istoria literaturii române contemporane*. vol. IV, pp. 279—283.
12. Idem : *Centenarul lui Tolstoi*, prefaţă la vol. *Sonata Kreutzer*, în rom. de G. B. Rareş, Ed. Ancora, Buc., 1928, p. 5.
13. Dan Petraşincu : *loc. cit.*
14. E. Lovinescu : *Clasicismul*. în *Vremea*, Anul XIV, nr. 661, 16 august 1942, p. 5.
15. Idem : *Ibidem*. Vezi şi *A.B.C.*, în *Reporter*, Anul III, nr. 66—68, 25 aprilie 1935, p. 5.
16. Pompiliu Constantinescu : *Clasicism şi romantism*, în vol. *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, p. 335.
17. E. Lovinescu : *T. Maiorescu*, vol. II, p. 424.
18. Idem : *Memorii*, vol. I, pp. 52—53.
19. Lucian Blaga : *Trilogia cunoaşterii*, p. 57.
20. G. Călinescu : *Eugen Lovinescu*, în *Gîndirea*, Anul VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 353.
21. cf. Mihai Ralea : *Caracteristici franceze*, în *Scrieri din trecut*, vol. III, E.S.P.L.A., Buc., 1958, pp. 130—134.
22. E. Lovinescu : *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, vol. II, p. 5.
23. Camil Petrescu : *Omagiu lui E. Lovinescu...*, în *Vremea*, Anul III, nr 148, 23 noiembrie 1930, p. 2.

BCUIASI

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RÉSUMÉ

En partant de l'idée que c'est par la connaissance de ses préoccupations théoriques que la personnalité du critique peut le mieux être définie, le présent ouvrage entreprend une étude sur l'idéologie littéraire d'Eugen Lovinescu, La matière est organisée autour de quatre antinomies fondamentales : impressionnisme et dogmatisme, synchronisme et différenciation, relativisme et permanence de la valeur, enfin esthétisme et engagement.

Le premier chapitre, intitulé „Préliminaires", comprend une série de dissociations générales relatives au régime de la critique littéraire dans ses rapports avec l'oeuvre d'art, considéré comme un rapport d'inadéquation, étant donnée la maturité intellectuelle de la critique, d'une part, et la nature émotionnelle de l'art, de l'autre. Analysant la solution impressionniste et celle rationaliste, l'auteur tente de démontrer que la transposition du langage artistique en un langage distinct et intelligible n'est toutefois pas impossible, d'où la justification de l'opération critique, qui peut aboutir à des vérités valables. Mais tout en existant, l'objectivité de celles-ci comporte un moindre degré de générosité naturelle, par le fait que leur reconnaissance suppose une certaine égalité des sujets. Les vérités critiques sont en effet asymptotiques, au même titre que les vérités scientifiques, et sont soumises au même degré qu'elles à la dualité relatif-absolu.

Les antinomies de la critique peuvent être réduites par des investigations systématiques et soutenues, mais elles n'en demeurent pas moins importantes pour autant, dès lors que la critique saisit les points de tension dans le processus de la connaissance et qu'elle l'organise en structures objectives. La présente étude s'est proposé d'examiner l'évolution de la critique de Lovinescu à travers les solutions théoriques et pratiques qu'elle fournit aux quatre antinomies fondamentales susmentionnées.

Ces „Préliminaires" précisent ensuite sous plusieurs rapports l'authenticité de la vocation myttique de Lovinescu, le caractère essentiellement critique de son

idéologie, l'aspect méthodologique de ses révisions, les implications historiques structurales de sa pensée, pour s'achever par quelques repères biographiques et des problèmes de périodisation.

Le second chapitre est consacré à la première antinomie, celle qui existe entre l'impressionnisme et le dogmatisme. L'auteur y analyse les sens de l'impressionnisme et la manière dont ils se sont constitués dans l'atmosphère de culture de la fin du XIXe siècle, puis il passe en revue les idées esentielles des critiques français Anatole France, Jules Lemaître et Emile Faguet, en soulignant la place particulièrement importante occupée par ce dernier, et signale d'autres sources idéologiques et critiques de la formation de Lovinescu. Un rôle dont on ne saurait négliger l'importance dans l'intérêt manifesté par le critique roumain pour l'impressionnisme, doit, de même, être assigné à cette „tentation de l'art" dont il ne s'est jamais départi. Mais peu à peu la passion créatrice s'est muée en critique, discipline dont Lovinescu a fait, pour la première fois dans l'histoire de la culture roumaine, une „dixième muse".

Durant toute la période de sa jeunesse, Lovinescu fut déchiré, dramatiquement, entre la beauté et la vérité. Son impressionnisme sceptique et gracieux se traduit par des dialogues entre des personnages classiques fictifs ou par la proclamation d'un relativisme et d'un dilettantisme érigés presque en doctrine. Cependant, la probité intellectuelle et la soif de certitude triompheront finalement, mettant un terme à une tension vécue par Lovinescu avec une exemplaire intensité.

De l'éclectisme et du scepticisme Lovinescu passe, après la première guerre mondiale, dans ses deux grandes synthèses de sociologie et de critique *Histoire de la civilisation roumaine moderne* (1924—1925) et *Histoire de la littérature roumaine moderne* (1926—1929), à une orientation ferme vers des principes. Le dogmatisme auquel semblent maintenant aller les préférences de Lovinescu acquièrent cependant, en théorie tout au moins, un sens plutôt moral qu'idéologique, les seuls principes esthétiques qu'il reconnaisse étant ceux qui ont trait à l'évolution des genres littéraires. En pratique, cependant, par son concept de synchronisme et de différenciation, par toute son action en faveur de la modernisation de la littérature roumaine, le critique parvient à un système d'idées assez cohérent, qui est à la base de ses options et de ses jugements sur les valeurs contemporaines. Ses points de vue ne se modifieront plus guère désormais, mais l'expérience impressionniste aura inculqué à Lovinescu pour le reste de ses jours une conception artistique de la vie et, de manière générale, un esprit de finesse grâce auxquels, même sans renoncer à ses principes, il ne leur sacrifiera jamais le sentiment de la valeur.

Ainsi cette oscillation, non dénuée de poésie parfois, entre la volonté et la passion créatrices, d'une part, et l'aspiration vers la vérité et l'objectivité, de

l'autre, trouve chez Lovinescu sa solution concrète dans l'esprit d'un classicisme, d'ailleurs, inné.

Le chapitre suivant, qui s'occupe de l'antinomie entre les notions de synchronisme et de différenciation, pénètre dans le vif de l'idéologie lovinescienne, élaborée d'abord sur le plan sociologique par l'analyse du processus de la civilisation roumaine moderne, puis appliquée à l'étude de la littérature contemporaine. Elevé dans une famille d'anciennes traditions et sympathies libérales, Lovinescu prendra parti contre le conservatisme „junimiste", dans la grande dispute sur le contraste entre les institutions politiques roumaines du siècle passé et sa base économique, situation mise en lumière et incriminée par Titu Maiorescu dans sa célèbre théorie des „formes sans fond". Selon Lovinescu, la formation de la Roumanie moderne n'était possible, vu son sous-développement, que par un processus révolutionnaire. Les formes ne font pas que simuler le fond : elles peuvent aussi le stimuler. L'imitation (idée empruntée à Gabriel Tarde) devient dans certaines circonstances une nécessité inéluctable, voire — compte tenu du nombre en général réduit des inventions — le mode le plus répandu de l'originalité. Mais intégrale à l'origine, l'imitation s'adapte ensuite à la race, à ses caractères spécifiques.

L'*Histoire de la civilisation roumaine moderne* représente une apologie du développement de la Roumanie sur la voie du capitalisme moderne et une attaque vigoureuse contre toutes les formes de traditionalisme agraire, aussi fut-elle accueillie par des objections et des mises au point véhémentes.

Appliqué à la littérature, le synchronisme devient modernisme. Ce transfert atteste que Lovinescu reconnaît incontestablement l'effet déterminant du facteur social sur l'art. La littérature doit adapter son rythme à celui du développement historique et social, c'est-à-dire se synchroniser. Dans l'*Histoire de la civilisation...*, le synchronisme était encore un concept quelque peu ambigu, puisqu'il était formulé non seulement à l'aide de l'imitation de Tarde, mais aussi du *saeculum* de Tacite. Dans l'*Histoire de la littérature...*, l'accent est porté sur cette dernière notion. Cependant, l'esprit du siècle est une condition nécessaire, mais non suffisante. Il convient, dans l'interprétation critique, de lui adjoindre la différenciation, l'écrivain devant être jugé non seulement d'après son degré d'intégration dans le contexte contemporain, mais en tenant compte aussi de son originalité.

Avec cette conception et cette méthodologie pour base, Lovinescu soumet à une critique sévère, impitoyable, les courants traditionalistes du début du siècle, le „sămănătorisme" et le „poporanisme", cependant qu'il proclame sa sympathie et son adhésion littéraire au symbolisme et, en général, aux tendances novatrices, au développement desquelles il avait d'ailleurs contribué personnellement par sa revue *Sburătorul* (Le Sylphe, 1919—1922).

Ce n'est point tout à coup pourtant, ni même pas à pas que Lovinescu s'est rallié au symbolisme et aux courants novateurs, mais par des voies plutôt sinueuses, non dépourvues de signification du reste, et après avoir oeuvré auparavant pour une littérature d'inspiration latine, de nuance neo-classique. D'ailleurs, même après qu'il aura proclamé ouvertement son modernisme, sa structure foncièrement classique l'empêchera d'embrasser avec trop d'enthousiasme les mouvements d'avant-garde : un esprit de prudence élémentaire et naturellement réceptif aux innovations le poussera à ne pas les rejeter, mais il les acueillera avec des réserves qui parlent d'elles-mêmes. Hostile au traditionalisme sans être inféodé pour autant à l'extrêmisme moderniste, Lovinescu s'avère une fois de plus un esprit rationaliste et équilibré, partisan d'un modernisme foncier, mais sans rien de formel ni d'ostentatoire.

En quoi consiste ce modernisme, l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine* le fait comprendre clairement. Lovinescu considère que la poésie évolue — et, si elle veut se synchroniser avec le courant européen, doit évoluer — dans le sens de l'approfondissement subjectif, bien qu'à une analyse concrète il soit obligé de relever dans la poésie post-symboliste la tendance exactement contraire : l'intellectualisme et l'objectivisme. L'évolution de la prose se fait en sens contraire : du sujet à l'objet, objectivation à laquelle Lovinescu ajoute l'impératif sociologique de l'urbanisation. Il semble que l'idéal de Lovinescu fût le roman objectif d'analyse psychologique, d'où son admiration pour l'oeuvre de Hortensia Papadat-Bengescu.

Le théâtre est plus ou moins en dehors du rythme de ce développement synchronique et l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, écrite en 1937, lui confère une place à part, qui lui vaut d'être analysé non pas dans le cadre des courants et des idéologies littéraires, mais dans celui des deux grandes périodes, plutôt conventionnelles d'ailleurs : l'avant-guerre et l'après-guerre.

Une question importante qui se pose est de savoir si Lovinescu juge la littérature, ou plus exactement les différentes oeuvres littéraires, en fonction des concepts de synchronisme et de différenciation. Théoriquement, il déclare que ceux-ci ne sauraient constituer des critères de qualification esthétique, le rôle décisif ne pouvant revenir en dernier ressort qu'au talent, mais en fait il interprète l'histoire de la littérature contemporaine suivant l'optique de ses principes. Pourtant, à cet égard aussi, Lovinescu se révèle possesseur d'un sens aigu des nuances, qui le met à l'abri des exagérations dogmatiques. Un système d'options idéologiques restreint assurément l'aire de la réceptivité critique, mais il définit en échange une personnalité qui ne prête ni au doute, ni à la confusion, une tendance claire en fait d'idéal de littérature.

Le chapitre IV traite de la théorie de la „mutation des valeurs esthétiques", théorie qui fournit au relativisme esthétique des arguments d'ordre psychologiste, basés sur l'évolution de la sensibilité et de l'idée du beau chez l'homme mo-

derne. L'auteur expose les origines du concept lovinescien, ses racines psychologiques et idéologiques, ainsi que les opinions de Lovinescu sur les limites de l'esthétique. Celles-ci sont constituées par la race et le temps, sans plus mentionner les variations du goût individuel, que Lovinescu lui-même exclut de la discussion tout en admettant, sinon une esthétique, tout du moins une histoire de l'esthétique.

Il s'agit pourtant d'un relativisme modéré, car pour ce qui est des valeurs suprêmes (Tacite, Horace, Eminescu et Caragiale), Lovinescu n'hésite pas à en reconnaître la permanence et même la modernité. Son refus vise plutôt l'absolutisme esthétique représenté de son temps par le système dogmatique de la „science de la littérature", élaboré par Mihail Dragomirescu, dont les jugements de valeur radicaux ne tenaient compte ni du temps, ni de l'espace, ni de la personnalité humaine.

Quant à l'évolution des interprétations critiques, Lovinescu reprend l'idée du poète et philosophe Lucian Blaga sur la „mutation fonctionnelle" des idées, qu'il applique — sans trop insister là-dessus, il est vrai, et sans en évaluer au juste les conséquences — à la littérature, démarche qui suggère à l'auteur des rapprochements intéressants avec la conception moderne d'Umberto Eco sur *opera aperta.*

La mutation des valeurs esthétiques a suscité de nombreuses objections de la part des contemporains de Lovinescu et, effectivement, elle prête aussi flanc à la critique sous plusieurs rapports nouveaux. Du reste, Lovinescu lui-même, par les exceptions qu'il y apporte, en avait reconnu la fragilité. De fait, son relativisme a constitué un moyen de soutenir une fois de plus l'idée de la nécessité impérieuse de moderniser la littérature roumaine. Sa passion pour l'actualité se confond en fin de compte avec sa passion pour la critique, sa vocation fondamentale.

Dans le chapitre V, l'auteur examine comment Lovinescu a compris l'idée d'autonomie de l'esthétique, introduite dans la culture roumaine par Titu Maiorescu. Cet examen est précédé d'une série de dissociations philosophiques, de Kant à Blaga, dans le but de démontrer qu'à vrai dire cette thèse ne vise pas à justifier l'esthétisme et la déshumanisation de l'art, d'un art dont tous les liens avec les valeurs réelles de la vie sont rompus, mais se contente de postuler l'existence d'un statut spécifique de la création esthétique, d'où l'obligation pour le critique de ne tenir compte que des qualités intrinsèques de l'oeuvre d'art, à l'exclusion des critères extérieurs. Il est faux de croire que l'esthétique marxiste repousse l'idée de l'autonomie relative de l'art. C'est justement le contraire qui est vrai.

Pour Lovinescu aussi, l'autonomie de l'esthétique ne signifie qu'un critère d'interprétation critique, de jugement critique et rien de plus. Il affirme résolument la connexion des valeurs esthétiques et des autres valeurs, tout en soulig-

nant que l'art ne peut être évalué que sur la base de sa condition déterminante. De ce point de vue, il a soumis à une critique des plus sévères le „sămănătorisme", le „poporanisme" et le „gîndirisme" (de „gîndire" = pensée), mouvements qu'il accuse en bloc de confondre les valeurs critiques avec celles ethniques ou éthiques. Mais, fidèle à son esprit pondéré, le même Lovinescu a condamné les excès dissociationnistes de certains de ses élèves (F. Aderca).

Dans les circonstances politiques et culturelles qui ont marqué la quatrième décennie de notre siècle, époque durant laquelle la Roumanie a sombré dans le fascisme et la dégradation des consciences, l'attitude de Lovinescu a été interprétée à juste titre comme une protestation courageuse contre l'obscurantisme, le mysticisme et le nationalisme chauvin. Il a, incontestablement, accompli une fonction progressiste salutaire, modeste, certes, par rapport à un engagement antifasciste résolu, mais infiniment supérieure à une prudente attitude de passivité et d'expectative. L'esthétique militante de Lovinescu a trouvé un appui autoritaire dans la personnalité de Maiorescu, qu'il s'est donné pour tâche de réactualiser par tous les moyens. C'est pourquoi le fait que, vers la fin de sa vie (1937—1943), il ait entrepris une série d'études consacrées au mouvement „junimist" est profondément significatif. Parallèlement à ses articles dans les journaux de tendance démocratique *Adevărul* et *Dimineața* et à son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* (1937), ces études ont constitué un avertissement adressé aux intellectuels du temps sur le danger auquel s'exposait la culture roumaine en s'écartant de ses véritables sources créatrices et humanistes. La signification de la position de Lovinescu a été parfaitement comprise à l'époque, aussi bien par ses partisans et par les adeptes du cercle de *Sburătorul* que par ses adversaires les plus acharnés.

Le dernier chapitre de l'ouvrage représente, sous le titre de „Perspectives", un essai de synthèse. L'auteur y fait ressortir certaines tendances et certains traits de caractère divergents de son personnage, qu'il tente toutefois de ramener à son unité fondamentale. L'oscillation de Lovinescu entre le classicisme et l'esprit moderne l'a presque toujours préservé des solutions extrêmes et unilatérales. Louvoyant avec discernement et une permanente lucidité parmi les antinomies de son idéologie littéraire, son mérite essentiel a été de redécouvrir des évidences parfois négligées par ses contemporains : il a été un cartésien, raffiné et subtil, mais dans une égale mesure un partisan du bon sens, des vérités élémentaires, un Euclide de la critique roumaine.

La manière d'aborder les antinomies ne constitue pas, chez Lovinescu, un problème théorique, mais une démarche concrète ; elle ne saurait servir de recette, mais simplement d'indication méthodologique. La solution, c'est à chaque critique de vocation qu'il appartient de la redécouvrir, par lui-même et par sa propre expérience.

Lovinescu n'a pas été, il faut en convenir, un esthéticien ; il n'a pas visé à généraliser et à théoriser. Il a été critique par excellence, toute son oeuvre étant subordonnée à des actions pratiques. Ses idées, évidentes et élémentaires, valent en premier lieu par l'influence qu'elles ont exercée à un moment donné sur la littérature roumaine contemporaine, par l'efficacité et la justesse de la voie qu'elles ont indiquée à celle-ci. Sous ce rapport, la contribution de Lovinescu au processus de modernisation de la littérature roumaine durant la période de l'entre-deux-guerres est incontestable.

Les idées de Lovinescu ne résistent pas entièrement à la perspective du temps, mais elles demeurent valables par leur signification générale, par la générosité sans égale de leur apport à une cause unique et noble : celle de la création d'une littérature roumaine de la plus haute qualité esthétique, au niveau des exigences générales du monde contemporain. Pour la critique d'aujourd'hui — sollicitée par tant de problèmes nouveaux, mais animée de la même aspiration vers la vérité — Eugen Lovinescu demeure un grand, un prestigieux precurseur.

FLORIN MIHĂILESCU

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE DE NUME

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A

Aderca, Felix 216, 312, 319, 402, 420, 430, 444
Agîrbiceanu, Ion 151, 410
Alecsandri 210
Anghel, Dimitrie 24, 149, 188, 388, 407
Antoniu, Anette 391
Arghezi, 89, 91, 97, 147, 330, 336, 396, 397
Aristotel 202, 211
Asachi, Gh. 407
Avercenko 293

B

Bagdasar, Nicolae 404
Balzac 293, 294
Barbu, Ion 143, 144, 152, 153, 190, 407, 413
Barbu, Tina 418
Barnoschi, D. V. 139, 406
Battaille, Henri 418
Bălcescu 139, 140, 406
Beethoven 15, 253
Becque, H. 205
Belis, Alexandre 391
Bergson, Henri 44, 129, 226, 403
Bernstein, H. 203, 417
Beza, Marcu, 426
Biberi, Ion 105, 400
Bielinski 316
Bigot, H. 387
Blaga, Lucian 43, 44, 51, 118, 144, 162, 191, 192, 193, 214, 215, 253, 254, 279, 283, 284, 286, 287, 362, 370, 373, 390, 401, 407, 414, 422, 423, 426, 436, 437, 443.
Bogdan Duică, I. 108, 401
Boileau 211, 261
Bordeianu 429
Botez, Grigore 429
Botez, Octav 106
Bourget, Paul 391
Boutroux, Emille 226
Bratu, Savin 387
Brăescu, Gh. 153, 196, 206, 415
Brătescu Voinești, I. Al. 149, 173, 188, 322, 413, 419, 422, 432
Brătianu (familia) 345, 346
Breazu, Marcel 425
Brunetière, Ferdinand 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 67, 69, 181, 182, 225, 226, 391, 413

C

Caion (C. A. Ionescu) 61, 393
Caracostea, Dimitrie 97, 435
Caragiale, I. L. 172, 196, 203, 210, 228, 233, 249, 250, 289, 415, 417 419, 421, 423, 426, 443
Carandino, N. 354
Carlyle, Th. 142
Carp P. P. 429
Călinescu, G. 11, 15, 56, 85, 94, 95, 105, 106, 144, 167, 168, 220, 242, 256, 257, 258, 272, 348, 351, 353, 372, 387, 388, 392, 397, 398, 400, 407, 409, 411, 416, 420, 423, 424, 425, 427, 435, 437
Călinescu, Matei 416
Călugăru, I. 355, 436
Ceaușescu, Nicolae 328, 432
Cezar 251
Chamberlain 130
Chendi, Ilarie 85, 383, 395, 397
Cicero, 304
Ciocîrlan, Ion, 271
Cioculescu, Șerban 39, 40, 45, 94, 97, 100, 105, 106, 107, 249, 336, 390, 392, 399, 400, 423, 424, 426, 433
Comte, Auguste 53, 225
Constant, Benjamin 83
Constantinescu, Pompiliu 40, 94, 105, 107, 365, 400, 401, 437
Corneille 248, 261
Cosmin, Radu 412
Crainic, Nichifor 138, 168, 308, 352, 405, 411, 429, 435
Creangă, Ion, 167, 172, 228
Courteline 203, 205
Croce 9, 12, 182, 306, 387
Cuza A. C. 386
Coșbuc G. 172

D

Damian, Mircea 388
Dante 171, 249
D'Annunzio, Gabriele 210, 419
Davidescu, N. 172, 315, 412
Davila, Al. 419
Dăscălescu, Romeo 434, 436
Demostene, 304
Densusianu, Ovid 188, 414
Delavrancea, Barbu Ștefănescu 203, 304, 416
Deri, Max. 44
Desjardins, Paul 46, 47
Debussy, Claude, 44
Decourcelle, Pierre 418
Dima, Al. 260, 409, 424, 426
Doinaș, Ștefan Augustin 434, 436
Dorfles, Gillo 265, 425
Dorian, R. 420
Dostoievski, 364, 437
Doumic 54
Dragomirescu, Mihail 20, 35, 54, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 86, 88, 92, 97, 104, 106, 114, 153, 174, 183, 240, 241, 242, 245, 252, 254, 255, 298, 310, 311, 312, 362, 373, 392, 393, 394, 395, 398, 400, 401, 412, 413, 423, 426, 443,
Drimba Ovidiu 434, 436
Du Bos, Charles 399
Dühring, E. 267, 425

E

Eco, Umberto 52, 252, 265, 422, 423, 425, 443
Eftimiu, Victor 416, 418, 419
Eliot, T. S. 273, 425
Eminescu 11, 37, 146, 165, 166, 172, 192, 210, 228, 233, 248, 249, 250, 271, 309, 318, 423, 443
Engels 126, 266, 267, 293, 294, 404, 425, 427
Eschil 35, 232, 250, 423
Euclid 445

F

Faguet, Émile 52, 53, 54, 60, 65, 66, 68, 72, 107, 108, 118, 123, 226, 391, 392, 395, 402, 440
Fayole, R. 390
Filimon, N. 199
Filitti, I. C. 139, 406
Flaubert, Gustave 197
France, Anatole 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 67, 68, 72, 76, 106, 107, 123, 167, 225, 226, 228, 390, 391, 395, 402, 420, 440
Freud, Sigmund, 100, 399
Fundoianu, B. 172, 315, 412, 420

G

Galaction, Gala 97, 151
Garaudy, R. 416
Garault, Paul 418
Georgescu-Cocoş, N. 352
Gherea, C. Dobrogeanu 20, 86, 88, 120, 142, 282, 283, 289, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 349, 404, 428
Gide, André 327, 432
Gîrleanu, Emil 63, 149, 173, 395
Goethe 13, 112, 161, 374, 399
Goga, Octavian 151, 159, 173, 186, 218, 322, 349, 352, 392, 408, 431, 435
Gorki, M. 417, 419
Gorun, I. 188, 410
Gourmont, Remy de 54, 219, 420
Grosu, Sergiu 435
Guyau, J. M. 54, 142, 406

H

Hasdeu, B. P. 124
Hegel 16, 262, 267, 424
Heine 347, 434
Herz, A. de 419
Hogaş, Calistrat 173
Hennequin, Émile 54, 123, 142, 238, 402, 406
Homer 187, 257, 364
Horaţiu 251, 261, 365, 427, 443,
Hugo, Victor 195

I

Iancu, Victor 434, 435
Ibrăileanu, Garabet 11, 20, 24, 61, 62, 82, 104, 151, 153, 167, 201, 283, 301, 304, 305, 306, 307, 317,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

349, 353, 387, 393, 404, 405, 411, 428, 429
Ibsen 205, 417, 428
Ionescu, Radu 282
Iorga, Nicolae, 5, 20, 61, 63, 85, 86, 88, 91, 92, 97, 148, 151, 157, 160, 166, 212, 283, 303, 304, 309, 310, 329, 330, 335, 337, 346, 352, 369, 396, 397, 410, 411, 412, 424, 429, 433, 435
Iosif, St. O 24, 190, 388

J

Jakobson, Roman 29, 388
James 99
Jebeleanu, Eugen 40, 388

K

Kafka 416
Kallos, N. 425, 427
Kant, 10, 14, 16, 220, 262, 279, 280, 306, 387, 424, 426, 443.

L

Lalo, Charles 16, 70, 112, 227, 387, 390, 394, 401
Lange 99
Le Bon, Gustave 403
Lemaître, Jules 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 66, 67, 68, 76, 106, 107, 108, 111, 226, 237, 391, 401, 420, 440
Lenin 16, 266, 267, 293, 387, 425, 427
Leopardi 424
Leroy, Louis 43
Lévy-Strauss, C. 28, 388
Lovinescu, Octav 117
Lovinescu, Vasile 117
Lukács, G. 425

M

Maiorescu, Titu, 18, 20, 34, 38, 39, 82, 83, 86, 90, 94, 107, 108, 119, 120, 121, 124, 148, 166, 167, 246, 282, 283, 284, 288, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 306, 309, 314, 318, 322—343, 361, 362, 366, 371, 374, 388, 397, 398, 402, 404, 405, 411, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 437, 441, 444
Malraux, André 350, 435
Marino, Adrian 71, 120, 300, 395, 428
Marx 126, 169, 266, 267, 268, 293, 404, 425, 427
Macedonski, AL. 151
Mach, Ernst 44
Marcus, Solomon 14
Marmontel 10

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Manuel, A. 418
Mehedinți, Simion, 298
Meyer 97
Michelangelo 15
Mihăescu, Gib 364
Minovici, Gh. 435
Minulescu, I. 24, 147, 407, 409
Mirea, A. 24
Monet, Claude 43, 44
Moreau, Paul 45, 390, 391
Mornet, Daniel 54, 227, 391, 392, 420
Montaigne, 45
Moșoiu, Alfred 206
Movilă, Sanda 356, 436
Muller-Freinfels, R. 424
Munteanu, Theodor Al. 435
Murko 97

N

Najac, Émile de 418
Nădejde, Ion 34
Negoițescu, I. 392
Negruzzi, Iacob 250, 405
Nenițescu, I. Ștefan 387
Nicanor, P. vezi Ibrăileanu, G.
Nietzsche 66

O

Oană, Ion 434, 436
O' Neill, E. 364
Oprescu, Eugen 424
Oprișan, I. 436
Ornea, Z. 403, 406

P

Panu, G. 121
Papadat-Bengescu-Hortensia 56, 153, 196, 200, 206, 211, 212, 271, 408, 413, 415, 417
Pascadi, I. 388, 427
Pascal, 9, 51
Pareyson, Luigi 425
Paulhan, François, 421
Pavelescu, Cincinat 149, 402, 407, 408
Pătrășcanu, Lucrețiu 120, 140, 344, 345, 406, 434
Pelissier, Georges 54
Peltz, I. 354, 396, 435
Perpessicius 24, 94, 105, 388, 397, 398, 400
Perse, Saint-John 416
Petrașcu, N. 124, 402
Petrașincu, Dan 40, 363, 364, 436, 437
Petrescu, Camil 108, 153, 206, 210, 377, 401, 406, 408, 416, 424, 437
Petrescu, D. 402
Petrescu, Nicolae 139, 406
Petrovici, I. 39, 40
Piaget, J. 388
Picasso 416
Pingaud, Bernard 388
Piru, Al. 299, 411, 428
Platon 66
Poincaré, Henri 70, 226

BCU TRANSILVANIA UNIVERSITY LIBRARY

Pop, Vasile 63
Popa, Victor I. 206, 417
Popovici, Al. 139
Popovici-Bănăţeanu, I. 410
Porto-Riche, Georges de 417
Proust 167
Poulet, G. 49
Pyrrhon 67, 225

Q

Quinet, Edgar 126

R

Racine 162, 202, 261, 262
Ralea, M. 17, 65, 254, 283, 306, 329, 387, 394, 423, 429, 431, 437
Rareş, G. B. 437
Rădulescu-Motru, C. 127, 129, 138, 403, 405
Rădulescu-Pogoneanu, I. Al. 338
Rebreanu, Liviu 37, 89, 97, 153, 173, 184, 196, 221, 390, 399, 409, 413, 415, 416
Regman, Corneliu 434, 435
Rembrandt 15
Renan, Ernest 45, 226, 262, 420
Renard, Georges 46
Renard, J. 205
Richard, J. P. 49
Robbe-Grillet, A. 201
Rodin 44
Roth, A. 425, 427
Roşu, Nicolae 336, 352, 433, 435
Rusu, Liviu 426

S

Sadoveanu, Mihail 63, 89, 97, 159, 163, 167, 173, 183, 186, 197, 198, 199, 221, 302, 329, 332, 333, 410, 413, 415, 421, 432
Saint-Beuve 45, 46, 392
Samson, A. P. 389, 412
Sanielevici, H. 97, 151, 302, 398
Sardou, Victorien 418
Sartre, J. P. 28, 388
Schiller 399
Schmidt 97
Schopenhauer, Arthur 293
Schurtz, Heinrich 130
Sebastian, Mihail 415
Seillère, Ernst 403
Shakespeare 15, 202, 205, 210, 262, 419, 437
Shaw 210
Silvestru, Damian 434, 435
Simion, Eugen 29, 71, 395
Sklovski, V. 265, 425
Smeu, Grigore 432
Sofocle 417
Sommer, Radu 427
Sorbul, M. 211, 419
Spengler, Oswald 129, 130, 234
Spiru-Bacău, A. 393
Stancu, Radu 434, 436
Starobinski, J. 49
Stendhal 262
Stopfer, P. 421
Streinu, Vl. 40, 105, 356, 400, 401, 408, 420, 436

Ş

Şerban, M. 392, 433
Şuluţiu, Octav 105, 272, 400, 425

T

Tacit 25, 32, 143, 168, 250, 251, 365, 441, 443
Taine, Hippolyte 45, 46, 54, 64, 67, 68, 107, 141, 226, 310
Tarde, G. 120, 123, 124, 128, 129, 142, 167, 402, 441
Tănase, Al. 425
Tătărăscu, Gh. 344
Teodorescu-Braniște, Tudor 404
Theodorescu, Cicerone 400
Theodorian, Caton 416, 417
Thibaudet, Albert 10, 54, 92, 387, 397
Titulescu, N. 326
Tînianov, Iuri 29, 388
Tolstoi 293, 364, 437
Tomescu, D. 166, 167, 411
Torouţiu, I. E. 353, 405, 435
Toynbee, A. J. 404
Trivale, I. 396
Tudoran, Eugen 434, 435

V

Valerian, I. 383, 409
Valéry, Paul 54, 162, 409
Varigny, H. de 402
Verlaine 44
Vianu, Tudor 12, 16, 94, 174, 242, 258, 259, 260, 265, 283, 284, 285, 286, 287, 387, 403, 409, 424, 425, 426
Virgiliu 47, 77, 251
Vitner, I. 436
Vlahuţă, Al. 199
Vrancea, Ileana 29, 344, 402, 434, 392
Voiculescu, Marioara 206, 211, 418
Vries, Hugo de 129, 233
Vulovici, N. 218

X

Xenopol, Al. 125, 405

Z

Zamfirescu, Duiliu 151, 188, 408
Zamfirescu, G. M. 206
Zarifopol, Paul 235, 271, 305, 421
Zenon 67
Zola, Émile 211

W

Warren, A. şi Wellek, R. 182, 262, 264, 266, 407, 413, 424
Weiss, Jean, Jacques 54, 141, 389, 394, 406, 436, 437
Wesselovsky 97
Wilde, Oscar 281, 426

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TABLA DE MATERII

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. PRELIMINARII

1. Critică şi ideologie 9
   a. Relaţia dintre critică şi opera literară . . . 9
   b. Problema adevărului critic 13
   c. Utilitatea antinomiilor 17
2. Experienţa lovinesciană 19
   a. Autenticitatea vocaţiei critice 19
   b. E. Lovinescu — ideolog literar 21
   c. „Revizuirile" şi aspectul lor metodologic . . . 23
   d. Perspectivă istorică şi perspectivă structurală . 26
3. Liniamente biografice 30
   a. Argumente pro şi contra 30
   b. Periodizarea şi dificultăţile ei 31
   c. Reperele aproximative 34

II. IMPRESIONISM ŞI DOGMATISM

1. Sensurile impresionismului 43
   a. De la pictură la critică 43
   b. Lecţia maeştrilor 46
   c. Tentaţia artei 55
2. Drama lui Ariel 59
   a. Influenţe şi etape 59
   b. Disputa din 1909 63
   c. „A zecea muză" 71

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

d. Bilanţuri nemulţumite 76
e. Eclectism şi indecizie 80
3. Dogmatismul necesar 84
a. Sensuri şi nuanţe noi 84
b. O constantă impresionistă 96
4. Între concepţie şi metodă 104
a. Natura criticii lovinesciene 104
b. Impresionismul şi metoda 111
c. Tensiunea specifică şi soluţia ei 113

III. SINCRONISM ŞI DIFERENŢIERE

1. Liberalismul şi „formele fără fond" 117
a. Familie, educaţie, cultură 117
b. Prima disociere de junimism 120
c. Conceptul de sincronism 122
d. Întîmpinări mai vechi şi mai noi 132
2. De la social la estetic : modernismul 141
a. Literatura şi spiritul epocii 141
b. Sincronism literar = modernism 145
c. Contra tradiţionalismului... 157
d. ...dar şi a extremismului 170
e. Modernismul criticii 173
3. Evoluţia genurilor literare 181
a. De la Brunetière la Lovinescu 181
b. Intelectualizarea poeziei 185
c. Obiectivarea şi urbanizarea prozei 195
d. *Addenda* despre teatru 202
4. Valorificarea estetică 213
a. Diferenţiere ideologică şi diferenţiere estetică . 213
b. În jurul unei contraziceri 216
c. Aplicarea principiilor 219

IV. RELATIVISM ŞI VALOARE

1. Originile conceptului 225
a. Puţină istorie şi filozofie 225
b. Rădăcini temperamentale şi ideologice . . . 228

BCU IAŞI UNIVERSITY LIBRARY

2. Mutația valorilor estetice 232
a. Limitele esteticului 232
b. Un relativism moderat 238
c. Contra absolutismului estetic 240
d. Relativismul criticii 243
3. Concesii și nuanțe obligatorii 248
a. Despre Eminescu și modernitatea clasicilor . . 248
b. Variații pe tema „operei deschise" 252
4. Confruntări teoretice și practice 255
a. Obiecții contemporane 255
b. De la universalism la perspectivism 261
c. Poziția esteticii marxiste 266
d. Mutație și evoluție 270
e. Primatul actualității 273

V. ESTETISM ȘI MILITANTISM

1. Disocieri filozofice 279
a. De la Kant la Blaga 279
b. Spre o înțelegere corectă a problemei . . . 287
c. Contribuții marxist-leniniste 292
2. Maiorescianism și militantism estetic 297
a. Antecedente maioresciene la Lovinescu . . . 297
b. Campania împotriva celor trei confuzii . . . 301
c. Respingerea exceselor disociaționiste 310
d. Specificul național în marginile adevărului . . 312
3. Militantism estetic și maiorescianism 322
a. Arta și angajamentele civice 322
b. Deceniul IV și imperativul opțiunii 326
c. La *Adevărul* și *Dimineața* 329
d. *Îndreptarul* din 1937 334
e. Marele ciclu junimist 338
4. Concluzii ideologice 344
a. Caracterizare politică 344
b. Despre realismul critic 349
c. Între recunoaștere și recunoștință 352

1. Portret interior cu tendințe divergente 359
2. Clasicism și spirit modern 363
3. Dezlegarea antinomiilor 367
4. E. Lovinescu — cap teoretic ? 371
5. Semnificația lui E. Lovinescu, azi 374

LISTA PUBLICAȚIILOR CONSULTATE 379

NOTE ȘI TRIMITERI BIBLIOGRAFICE 385

I 387
II 390
III 401
IV 420
V 426
VI 436

Résumé 439

Indice de nume 449

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Apărut 1972. Tiraj 3510 ex. Hîrtie scris I A de de 63 g/m². Format 610×860/16. Coli ed. 28.58. Coli tipar 29. A. nr. 1146/1972. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859—09.

Tiparul executat sub comanda nr. 171 la Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918" str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 București Republica Socialistă România

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
RON 10,00

SERIA „UNIVERSITAS“ PUBLICĂ LUCRĂRI DE ISTORIE LITERARĂ DE STRUCTURĂ EXEGETICĂ, EXHAUSTIVĂ. MAI TOATE VOLUMELE CARE APAR ÎN ACEASTĂ SERIE ÎȘI PROPUN SĂ EXAMINEZE TEMA ABORDATĂ PÎNĂ LA EPUIZAREA POSIBILĂ A SURSELOR DE INFORMAȚIE LITERARĂ. UNELE DINTRE LUCRĂRILE ACESTEI SERII AU FOST LA ORIGINE TEZE DE DOCTORAT.

În seria „Universitas“ au apărut:

— Ion Dodu Bălan	Octavian Goga
— Adrian Fochi	G. Coșbuc și creația populară
— Teodor Vârgolici	Dimitrie Bolintineanu și epoca sa
— Ladislau Gàldi	Introducere în istoria versului românesc
— Ion Dumitrescu	Metafora mării în poezia lui Eminescu
— Petru Vaida	D. Cantemir și umanismul
— Petru Ursache	„Șezătoarea“ în contextul folcloristicii

Urmează să apară:

— Al. Săndulescu	Literatura epistolară
— Eugen Todoran	Eminescu
— Ion Vlad	Povestirea. Destinul unei structuri epice
— Simion Mioc	Opera lui Ion Vinea
— Mario Ruffini	Biblioteca stolnicului Cantacuzino
— Mircea Zaciu	Ion Agârbiceanu

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

Lei 18